Jaime Labastida
LECCIÓN DE
POESÍA
siglo veintiuno
editores

Jaime Labastida
LECCIÓN DE
POESÍA
siglo veintiuno
editores

ÍNDICE

Advertencia

Prólogo

Introducción

1. ¿Qué es poesía?
2. La frase poética
3. La imagen
4. La metáfora
5. Otras figuras y otros recursos poéticos
6. El ritmo poético (música, acento, rima)
7. La disposición tipográfica
8. La estructura
9. El tema, las palabras
10. Escuelas, estilos

11. Posibles conclusiones

Anexos

Breve antología (y ejercicios)

Primeros poemas

Romances clásicos y modernos

Poemas populares

Sonetos

Versos de métricas distintas

Versos con rima asonante

Versos blancos

Glosario

lingüística

y

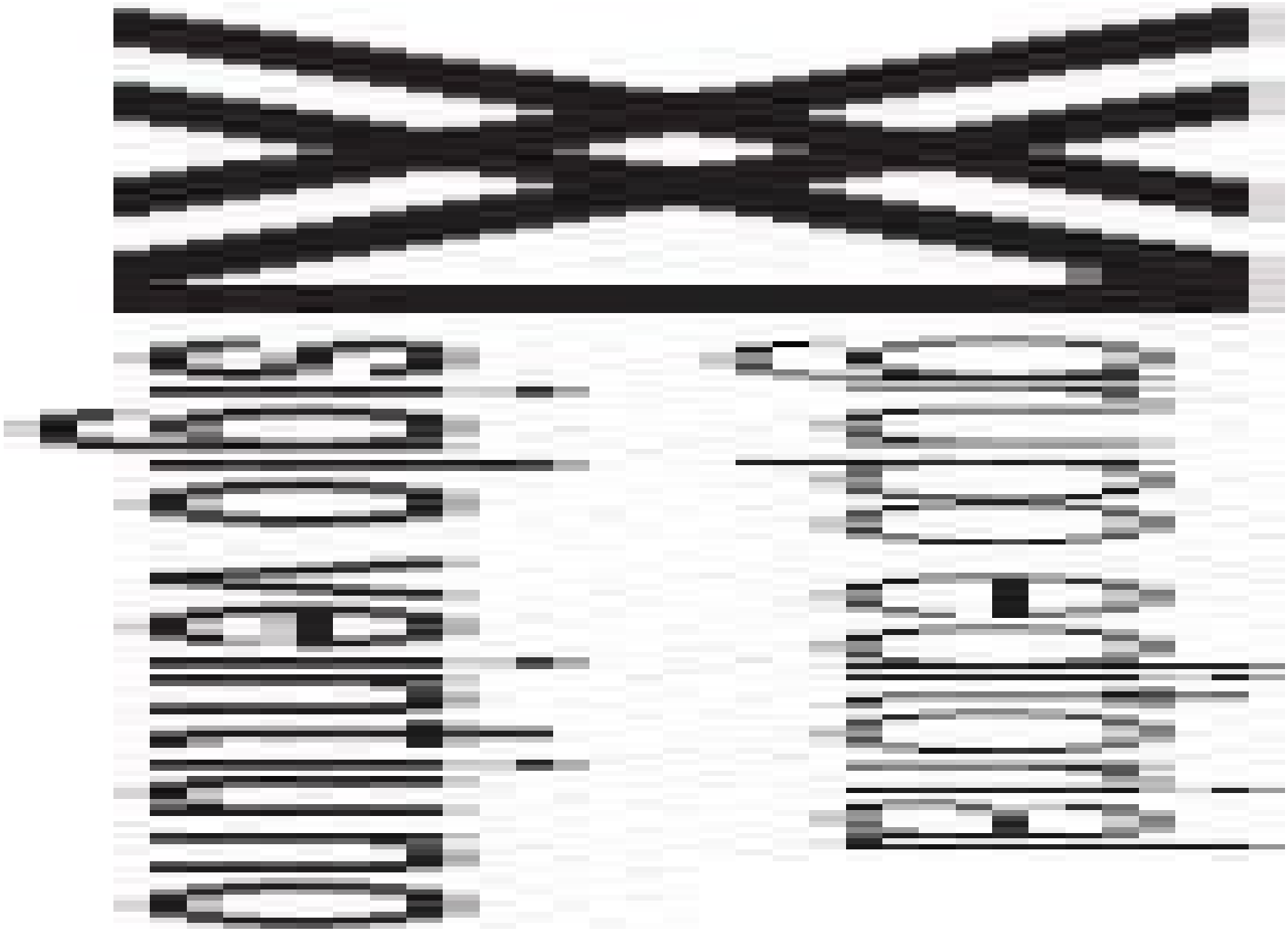
teoría literaria

LECCIÓN DE POESÍA

por

JAIME LABASTIDA

XXI siglo veintiuno
editores



siglo xxi editores

CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310, CIUDAD DE MÉXICO

www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina

GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA

www.sigloxxieditores.com.ar

anthropos editorial

LEPANT 241-243, 08013, BARCELONA, ESPAÑA

www.anthropos-editorial.com

PN1101

L33

2019 Labastida, Jaime

Lección de poesía / por Jaime Labastida. — Ciudad de México : Siglo XXI Editores, 2019.

131 páginas. – (Lingüística y teoría literaria)

e-ISBN 978-607-03-0986-1

1. Poesía – Estudio y enseñanza. I. t. II. ser

primera edición, 2019

© siglo xxi editores, s. a de c. v.

e-isbn 978-607-03-0986-1

primera edición, 2017, sindicato nacional de trabajadores de la educación,
colección el elogio de la educación: consejo de mentes brillantes

derechos reservados conforme a la ley.

ADVERTENCIA

Ésta es una breve introducción a la poesía, a la posibilidad de aprender y de enseñar (o quizá de contagiar) el amor por la palabra.

Originalmente el texto fue publicado dentro de la colección EL ELOGIO DE LA EDUCACIÓN: CONSEJO DE MENTES BRILLANTES, en 2017. Hoy se reedita con leves cambios en su redacción.

J. L.

PRÓLOGO

La pasión y la inteligencia son en principio hermanas antagónicas; porque el verdadero artista es quien hace el camino de ida y vuelta a la locura. El autor de este libro está dotado de ambas alas y las ejerce con idéntica maestría. El edificio de la razón lleva por título uno de los libros donde Jaime Labastida pone la fe en los poderes de lo tangible y lo comprobable, lo que nos vuelve seres pensantes y constructores. Edificamos en la breve aventura en el corto lapso que se nos destina y donde por fortuna tenemos varios atisbos a la eternidad. Practicante del oficio de poeta, es igualmente un estudioso de sus procesos y análisis. Lo demuestra su libro El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana. Su primera edición data de 1969 y en fecha reciente dio a la luz una edición corregida y considerablemente aumentada, donde el autor proporciona un panorama de temas decisivos en la obra de autores mexicanos.

Jaime Labastida dedicó su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua a las dos disciplinas que ha cultivado a lo largo de su vida: la filosofía y la poesía. María Zambrano, una de las grandes pensadoras de nuestro tiempo, lo dijo muy claramente: “No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca requerimiento guiado por un método”.

Los griegos, que concibieron lo mejor de aquello que como especie podemos ufanarnos, se dieron cuenta de que el hombre sintió necesidad de establecer la filosofía como disciplina para guiar las pasiones y conseguir, de tal modo, la excelencia humana. No se trataba de reprimirlas, sino de darles cauce, de permitirles que no nos destruyeran. Desde muy joven, Jaime Labastida se sintió atraído por ese imán poderoso, exigente y complejo. En la precisión cartesiana halló caminos que su inteligencia y sensibilidad le dictaban. Sin embargo, la satisfacción es consuelo de los tibios, y el joven Labastida comprendió que había que ejercer la otra arma que su vocación temprana había descubierto, también, como la filosofía, de manera fatal e insobornable: la poesía, esa práctica absurda y estoica que no se vende porque no se vende. “El hombre es la única criatura que se rebela a ser lo que es”, descubrió Albert Camus, autor que, como

Labastida, supo encauzar su sensibilidad a través de los caminos de la filosofía y la sensibilidad lírica. Desde sus iniciales combates, el mexicano supo que si filósofo es quien al pensar en el mundo lo rehace, lo construye de nuevo, el poeta tiene una obligación semejante, pero al mismo tiempo su deber es constituirse en mala conciencia de su tiempo. ¿Cómo equilibrar la razón con la pasión? Y si no se quiere lograr ese equilibrio, si se quiere cultivar ambas parcelas, ¿cómo lograr que una no invada terrenos de la otra, de qué manera someterse a ambas cabalgaduras y al mismo tiempo sentir que las sometemos en la medida en que lo permita nuestra personal entrega?

En los libros de poesía que ha construido a lo largo de los años, desde El descenso (1960) hasta En el centro del año, que mereció el Premio Mazatlán de Literatura 2013, Jaime Labastida ha sabido ser fiel a los reclamos de sus dos alas, enriquecer su vuelo con ambas experiencias y permitir el lenguaje particular de cada una. Integrante de una generación que vivió su juventud en un momento en que la rebelión radical contra los edificios que habían sido levantados, aparentemente con los sólidos cimientos de la razón, demostraron su fragilidad real, Labastida exaltó la supremacía de la imaginación, es cierto, pero igualmente se afanó en practicar un discurso poético que evitara la peligrosa teoría del reflejo y el cultivo de una poesía exteriorista que todo lo apostara a la emoción circunstancial o a la prédica ideológica. El grupo al que por afinidad y vocación se adhirió, la célula verbal en la cual encontró sus afinidades electivas, se llamó La espiga amotinada: el motín es sinónimo de violencia y oposición, acto instintivo, justificado o no, contra la autoridad. Al corporificar en una espiga, plantea la necesidad de sembrar sobre lo destruido, de que la rebelión constituye al mismo tiempo una revelación.

Antes hablé de la construcción en la poesía de Labastida. Desde los textos de su primer libro, El descenso, cuando tenía apenas 21 años de edad, es notoria su preocupación por hacer del poema una estructura verbal donde, a manera de una catedral, cada piedra, cada trabe, cada arco, diga su parte en el todo. El poema que abre el libro, “Estaciones de un pueblo”, constituye una poética. Allí está la permanente injusticia, el rencor vivo de nuestros pueblos de mujeres enlutadas, de nuestras tierras flacas y nuestro mal país. Sin embargo, en lugar de practicar una poesía que hubiera podido regodearse en la fácil prédica política, el discurso del joven poeta, envolvente e inconforme, lúcido y terrible, confronta personas y muertes, ritos y resurrecciones. Como poderosos pilares, se advierten una lectura bien asimilada del Pablo Neruda telúrico y mítico y del Juan Rulfo que nos enseñó, entre otras muchas cosas, a combatir los lugares comunes de un

nacionalismo de cartón y hacer de nuestro país un escenario para todas las representaciones. Aquello que miraron y oyeron las pupilas y oídos infantiles del niño Jaime en Los Mochis o lo que sus experiencias y lecturas posteriores transformaron con el paso del tiempo, lo llevaron a escribir palabras que hoy, en la nueva convulsión mexicana, adquieren dolorosa nitidez:

El otoño se extendió sobre el campo de nopales. Anochecía:

Un asesino lleva sentado sobre sus hombros

el cadáver del hermano que mató

en un día de embriaguez

con abundante licor de luna espesa.

A partir de esas líneas iniciales, el trabajo poético de Jaime Labastida siguió en ascenso, siempre al encuentro del poema extenso, de la pieza verbal que se articula en la llama de la inteligencia pero con la necesaria combustión de los huesos que da a la poesía su verdadera calidad de permanencia. De manera irónica pero explicable en alguien que desconfía, como él, del brillo inmediato de las emociones y las palabras que las transmiten, aquellos poemas donde el yo se atreve a decir de manera más descarnada sus debilidades y grandezas, la manera en que el mundo hinca en él sus colmillos y rasguños, es el de los poemas de madurez, particularmente los contenidos en Dominio de la tarde (1991). Con todo, el Labastida de los años de madurez se reconoce de manera constante en los versos de juventud. Acudamos al tema de los amantes, esos guerreros que en su propia batalla, en su íntima y permanente pugna saben que amar es combatir. En uno de sus primeros poemas, Labastida afirma:

Yo te estrecho,

yo te estrecho.

Somos los dos turbias bestias

crucificadas en los brazos del otro.

El antiguo sueño azul se desbarata.

He aquí la vida, hermosa y dura.

Y en unos versos del libro Dominio de la tarde, publicado tres decenios más tarde:

Aquí, donde entra a saco

esta insolente luz que todo tienta,

un edificio de palomas crece.

Los amantes se abrazan con dulzura;

dos dagas de topacio, tensas

como un relámpago desnudo.

Fiel al adolescente que en todo ser verdadero no se extingue, Jaime Labastida quiso volver a las aulas y obtener su doctorado, luego de haber librado otros necesarios y brillantes combates que su trayectoria ha reclamado. Con impecable argumentación, prosa bien temperada y diálogos con sus vivísimos fantasmas, Labastida nos convence de lo que ha sido para él práctica vital e intelectual: el cultivo de la palabra y el pensamiento como única manera para defendernos mejor no sólo contra las adversidades que como animal solitario y animal de silencios nos corresponde vivir, sino la aventura colectiva de hacer más digna e

íntegra nuestra estancia en la Tierra.

A partir del concepto de Buffon, el estilo es el hombre, advertía: “Si el estilo es el hombre, al invertir la sentencia reconocemos que el hombre es el estilo, es decir, el punzón con el que se hacen incisiones en la cera. Somos el estilo, el grafo, la pluma, la piedra que talla la otra piedra, luz que brota de la pantalla moderna. Recogemos toda la historia acumulada, de la misma manera que en nuestro cuerpo están a un tiempo el mineral y el vegetal, el protón y la célula, la química y la historia, la biología y la palabra”.

Si aplicamos las palabras anteriores al propio Jaime Labastida, estamos en camino de hacer los esbozos de un retrato de poeta con ciudad, de filósofo en comunión con su polis. Desde que inicié mi aventura en el desciframiento del mapa de nuestra República ilustrada, supe quién era Jaime Labastida y su indiscutible lugar en nuestras letras. Sin embargo, una vez que atrevo las líneas anteriores, me doy cuenta de su ineficacia y su imprecisión, de su peligrosa retórica. Jaime Labastida es un poeta, un filósofo y un hombre de acción, pero cada una de esas palabras debe ser apreciada en su temperatura real. Con el paso del tiempo y en el trato de colega de la Academia Mexicana de la Lengua, de nuestro estoico tesorero sin tesoro —que sabe encontrar el oro en la feroz alegría de cada minuto— he aprendido a conocerlo, respetarlo y admirarlo. Difícil es decir los porcentajes porque todo lo que hace Jaime Labastida lo hace humillantemente bien. Y no lo logra por obligación sino por inevitabilidad y por una obligación que es un placer. Ama y comparte el vaso de bon vino de Gonzalo de Berceo con la misma generosidad y exigencia con la que arma una reunión de inconformes correctores de estilo, oficio en el que es maestro indiscutible. Diseña el menú para la comida anual de Siglo XXI Editores mientras escribe la respuesta para el ingreso del nuevo integrante de la Academia Mexicana de la Lengua; practica el arte de la conversación hasta las altas horas aunque al día siguiente sepa que en esa ciudad donde se encuentra lo espera esa otra página en blanco llamada campo de golf, donde la precisión del poeta y la del geómetra le exigen ambas prácticas. En todas estas prácticas mortales, Jaime Labastida apuesta todas sus cartas. Si la poesía es la caminata de un equilibrista con los ojos vendados, la filosofía no corre menos riesgos. Dice Carlos Pereda: “La aventura filosófica es una apuesta a favor del riesgo y la vulnerabilidad”. ¿No es ésta también una tarea del poeta? Con esas dos visiones, para él azogadas e inseparables, Jaime Labastida traduce para nosotros el mundo, lo puebla con feroz alegría y nos lleva con él a doblegar la bestia y aceptarla en nosotros:

Años de plomo, años de ceniza: desde el cielo

desciende, obscena, matemática, desnuda,

la lumbre de la muerte. Todo lo que en el aire

se despliega se convierte en nada. Años

de polvo, años de madera: desde el mar se abre

un abanico metálico de sangre. Veloz, brillante,

la muerte avanza contra la casa

que espera el signo cierto de la muerte.

Yo pronuncio una sola palabra y pido

que renazcan los años de diamante.

A pesar de la música fastuosa del poema, un aire de angustia lo recorre. El poeta no cesa de interrogar y el poema está poblado de interrogantes y no de sentencias. Su libro En el centro del año, es un solo poema, un solo impulso que, repartido a través de las estaciones testimonia la creación incesante de la vida, el ciclo reproductor de la existencia. El gran José Gorostiza, de quien Labastida publicó la edición más completa de su obra, afirmaba que no se puede hablar de un libro de poemas porque la obligación del poeta es tensar las cuerdas de tal modo que el objeto verbal sea autónomo y se defienda con sus propias armas. Fiel a este sentido de composición, ofrece un texto que es la suma de sus principales obsesiones. La espiga amotinada de su juventud no ha renunciado a su rebeldía pero adquiere un carácter meditativo que no excluye el necesario impulso para emprender el vuelo. Poema de madurez, suma de voces personales, es también un homenaje a quienes desde tiempos muy remotos demostraron que no hay nada nuevo bajo el Sol. La originalidad absoluta no existe. De tal manera conduce a su lector a recorrer el pensamiento de poetas, filósofos y hombres de acción que han librado este inútil combate. Acude a sus conceptos y actitudes

para armar su propio discurso, para consumar su propia aventura verbal. Carlos Pellicer sintetizó en un verso, como él lo hace En el centro del año, los afanes del hombre de pensamiento y de la criatura verbal cuando escribió: “Tiempo soy entre dos eternidades”.

La presente Lección de poesía es una invitación al viaje y al mismo tiempo un viaje al territorio minado y sorprendente de la poesía. Con gran cantidad de ejemplos, el autor pone en funcionamiento su práctica de vuelo personal y su homenaje a los autores que al formarlo a él han formado la tradición y la novedad poéticas. De tal manera, este libro demuestra los poderes del pensamiento y de la pasión, de la realidad y el deseo, los dos extremos que han regido la prodigiosa aventura humana.

Vicente Quirarte

INTRODUCCIÓN

¿Es posible dictar una lección de poesía? Hace 25 siglos, dos hombres, en la Atenas clásica, sostuvieron un diálogo ficticio sobre un tema semejante. Deseaban saber si se podía enseñar (o no) esto que los romanos llamaron virtud. El diálogo giró sobre el gobierno de la ciudad (πόλις, polis). Las palabras de aquellos dos hombres, aún hoy, guardan, entera, su vigencia: muestran dos actitudes opuestas, según estima la tradición. Por un lado, Protágoras sostuvo que todos los ciudadanos debían recibir una educación que les permitiera mejorar: para él, la virtud no sólo podía sino que debía ser enseñada. Por otro, Sócrates señaló que no era posible enseñar la virtud. Ambos hablaban de la virtud política, de la posibilidad de gobernar bien la ciudad.

Los términos de que se valieron aquellos dos grandes maestros, Protágoras y Sócrates, deben ser examinados con precaución extrema. Protágoras, al inicio del diálogo platónico que conocemos con su nombre, habló del arte (o de la destreza) política. Usó el término de τέχνη (techné). Sócrates, en cambio, sin desdeñar aquel término, introdujo otro concepto, diferente: el de ἀρετὴ (areté). Protágoras, aquel sofista en quien debemos reconocer al educador de la Grecia democrática y libre, elevó un discurso por el que mostró la causa por la que el ser humano precisa vivir en compañía de otros hombres, porqué es necesaria la ciudad (la polis): el hombre es ser desvalido y carente. Los hermanos míticos, dijo, Prometeo y Epimeteo, por órdenes de los dioses, otorgaron a los animales diferentes atributos para su vida: a unos la velocidad, a otros las garras, a unos más las pieles. Agotaron los dones en los animales y dejaron desnudos a los hombres. ¿Qué podían otorgarles? Prometeo les entregó el fuego y, con él, la voz, la palabra. El ser humano, desnudo e inerme, se protege y busca refugio en el otro: ser incompleto, necesita del vínculo con los demás y precisa, con el objeto de lograrlo, de la palabra (λόγος, logos).

Para demostrar su tesis, Protágoras recurrió a un ejemplo. Supuso que en la ciudad se enseñaba a los ciudadanos a tañer una especie de flauta (αὐλός, aulós). Algunos la tañerán bien, dijo (sin duda, unos pocos); otros la tañerán mal; pero el conjunto de esos ciudadanos tañerá de mejor manera la flauta que los miembros de otra ciudad en la que jamás se les haya enseñado a tocarla. Lo propio ocurre con λόγος (logos), con la palabra: es necesario enseñar a los

hombres a que la sepan usar. Sócrates, a su vez, replicó con otro ejemplo: sostuvo, para demostrar que la virtud no podía ser enseñada, que los hijos de Pericles, presentes en el diálogo, no tenían la capacidad política que caracterizó a su padre.

¿A quién le asiste la razón? ¿A Protágoras o a Sócrates? El problema es en extremo complejo. Se advierte, en el bello diálogo que sostienen estos dos grandes maestros de la argumentación, un leve desplazamiento de sentido a medida que el diálogo avanza. El desplazamiento se sitúa en el uso de dos conceptos clave: techné y areté. El primero de estos conceptos recubre un campo semántico definido; suele traducirse como arte o técnica; tal vez sea preferible que se traduzca por destreza o habilidad. El segundo abarca un espacio mucho más amplio. Con él, Homero indica al guerrero más valiente, al más fuerte, al mejor. En Roma se le tradujo por virtud, término que guarda semejanza con el griego pero que tiene un matiz diferente: vir, en latín, significa varón y en la lengua española produjo viril y virilidad. Tal vez sea mejor traducir la voz griega por la española excelencia.

Vista desde una perspectiva actual, la polémica entre Protágoras y Sócrates adquiere gran relevancia. Cierto, Platón se inclina por la posición de su maestro; sin embargo, no es menos cierto que, pese a no compartir las tesis de Protágoras, un meteco, un extranjero en Atenas, Platón muestra su enorme y clara admiración por el sofista y expone con toda honestidad, sin deformarlo, el núcleo y la belleza de su discurso. Advirtamos que Protágoras ha puesto el acento en la enseñanza de cierta techné, de una destreza específica: la que adquiere un ejecutante, la habilidad del intérprete, de la capacidad para tocar (bien o mal) una flauta. Sócrates, por el contrario, acentúa un rasgo por completo distinto: lo que hoy llamamos creatividad o capacidad de innovación. Los dos, pues, ¿tienen razón? Una técnica, una destreza, se puede, desde luego, enseñar. Lo que no se puede enseñar es la virtud. Protágoras habla de techné, de la destreza que puede adquirir un intérprete, no del artista que crea la partitura musical. Sócrates, en cambio, habla de areté, de la capacidad para producir algo nuevo: uno habla de técnica, otro de creación o de innovación.

Es imprescindible, sin embargo, que hagamos una aclaración: el intérprete es también un artista. Si hablamos de capacidad para tocar una flauta, Jean-Pierre Rampal la tuvo, sin duda. Lo propio se puede afirmar de algunos cantantes: María Callas y Luciano Pavarotti fueron maestros en el amplio sentido de esa expresión. También fueron virtuosos en la ejecución del cello Pablo Casals,

Pierre Fournier, Mstislav Rostropovich. Ahora lo son Yo-Yo Ma y Carlos Prieto. Sócrates aceptaría esas capacidades. Pero Sócrates habla de otra capacidad, suprema: crear o innovar, de allí que acuda al ejemplo que brinda un Pericles, hombre político de excepción.

Si llevamos el diálogo entre Sócrates y Protágoras al tema que aquí y ahora nos ocupa, el de la poesía, cabría preguntar si la poesía puede ser enseñada. Con Protágoras, cabría responder que sí. Con Sócrates, empero, deberíamos responder lo contrario, que es imposible enseñar la poesía. ¿Qué rasgos de la poesía pueden ser enseñados? Su historia, su técnica, la destreza para hacer versos, no cabe duda. Pero una cosa es la técnica de la versificación y otra la poesía. También se puede enseñar a leer, apreciar y gozar la poesía. Pero lo que no puede enseñarse es cómo ser poeta. En sentido radical, en sentido socrático, no se puede enseñar la poesía ya que nadie puede enseñar a otro, en rigor, a ser poeta. Son asuntos distintos. Puede enseñarse la técnica para hacer versos, no cómo hacer poesía. Veamos qué sucede en la ciencia. No hay duda de que cualquier alumno de bachillerato, hoy, sabe más de matemáticas y geometría que Pitágoras, Euclides o Descartes, unos hombres de ciencia que no pudieron conocer, pongamos por caso, el cálculo infinitesimal. Sin embargo, el hecho de saber matemáticas y geometría no vuelve científico, sólo por eso, a un alumno de bachillerato. En sentido estricto y radical, la escuela transmite conocimientos, otorga destrezas, genera una masa crítica de hombres (Protágoras lo diría así: enseña a tocar bien la flauta). Esta enseñanza no basta para hacer a un hombre de ciencia; es necesaria, sí, pero no suficiente, de allí la validez de la tesis de Protágoras. La ciencia es, pues, innovación y creatividad: pone en duda el saber anterior y no repite lo que ya se sabe, de allí la validez de la tesis de Sócrates. Todos los científicos necesitan conocer el saber anterior para hacer ciencia; de no hacerlo, pueden repetir lo que se sabe al creer que es nuevo. Lo decisivo es que el hombre de ciencia sea capaz de descubrir (o de postular) algo novedoso (un hallazgo, una ley, una teoría). Einstein hizo ciencia al minar las bases sobre las que se sostenía la teoría física de Newton: conoció la teoría newtoniana y le dio un giro al postular la unidad indisoluble de tiempo y espacio, que Newton separaba. Hoy, se considera que el universo es un conjunto tetradimensional de espacio y tiempo.

Se puede leer y apreciar la poesía de Quevedo y de Góngora, de sor Juana y de Neruda, de Gorostiza y de Huidobro, de Vallejo y de Paz. Empero, leer, apreciar y gozar de la poesía de esos enormes poetas; hacer versos, aprender la técnica de la versificación, no vuelve a nadie poeta, aunque, tal vez, le proporcione el deseo

de hacer lo mismo que ellos hicieron: poesía, no sólo leer, apreciar, gozar los poemas escritos por otros, sino escribir textos propios, tomando por modelo al que estime por maestro. La poesía se puede enseñar y puede dictarse una lección de poesía, como quería Protágoras. Pero lo que nadie puede enseñar a otro es cómo ser poeta.

El propósito de esta Lección de poesía es lograr que profesores y alumnos, jóvenes y adultos dediquen un tiempo largo de su vida a leer y amar la poesía, a esta grata tarea que consiste en comprenderla y gozarla; acaso, ¿por qué no?, en escribirla. Es preciso que la lean en voz baja y en voz alta. La poesía es, entre otras cosas más, un canto, un cántico: en su origen está la voz, que se eleva y se comparte. ¿Sería posible que todos los días, en todas las aulas del país, se dedicara por lo menos una hora diaria a la lectura y la discusión entre profesores y alumnos de lecturas hechas en clase? Lo consideramos necesario. La lectura y la escritura desarrollan la sensibilidad y la inteligencia de los seres humanos, los hacen más aptos para que puedan expresar con soltura lo que piensan y sienten y a elevar su nivel de comprensión no sólo de los hechos de la lengua, sino de los hechos de la vida. Formular adecuadamente un problema equivale, suele decirse, a la mitad de su solución. Hacer unas preguntas pertinentes, sembrar unas dudas fundadas eleva la construcción de la inteligencia. Gozar de la poesía, de la expresión lingüística más condensada que la humanidad ha construido a lo largo de su historia, forma parte del desarrollo de la conciencia.

Establecidas estas notas, entremos de lleno en el tema, no sin antes hacer dos advertencias. Primera, los textos que mostraremos, salvo algunas excepciones, pertenecen a la poesía escrita en español. La poesía es ritmo, canto, música y ha de leerse en su lengua original. Una traducción sólo es cabalmente válida si ha sido hecha por otro poeta. El traductor, se dice, es un traidor. Es posible que sí. Empero, toda traducción es una recreación y el poema bien traducido adquiere nueva vida en otra lengua. Segunda, hemos intentado dictar una lección de poesía, arrojado a un mar interior algunas dudas, ciertas preguntas, muchas de ellas sin respuesta. Por lo tanto, éste es un texto abierto a diversas posibilidades. No es un manual de preceptiva literaria: no trata ni puede tratar la totalidad de los temas que la poesía requiere. Aspira a una meta: propiciar que la gente lea y goce de la poesía escrita en lengua española. Responde a los gustos de quien la ha hecho, sin duda, pero admite la libertad, o sea, la posibilidad de que haya otras lecturas, más afines a los gustos de quien acuda a esta lección. No impone, sugiere.

1. ¿QUÉ ES POESÍA?

No pocos teóricos y poetas han intentado definir la poesía. Establecer definiciones consiste en levantar fronteras nítidas entre conceptos. De-finir es trazar el límite que separa un objeto conceptual de otro: indica la línea teórica donde empieza un objeto y termina otro. Aristóteles usó, para lograrlo, un sistema binario: el género próximo y la diferencia específica. El hombre es, por ejemplo, según ese método, ζ ον πολιτικὸν (zoón politikón), o sea, un ser vivo que habita en la ciudad. La definición aristotélica suele traducirse al español diciendo: el hombre es un animal político. Sin embargo, el término animal viene del latín anima (alma), mientras que el término zoón nos indica otra cosa: ζὠὠ (zóo) es, simplemente, vivir, en tanto que el término ὄν (on) es el participio del verbo ειμι (eimi, ser). Es preferible decir, pues, que el hombre es un ser social, como quería Protágoras, dotado de palabra (logos). Además, decir que el hombre es un zoón politikón significa que habita en la ciudad, no que se dedica a la actividad política, tal como la entendemos ahora.

Spinoza señaló que omnis determinatio negatio est: toda afirmación es una negación, pues si se afirma que esto es gato, se niega que sea perro. El asunto es claro si vemos lo que encierra una licencia profesional, la de médico o ingeniero. Al otorgarle una licencia a un profesional, por la misma causa se le impide a otro que ejerza ese oficio. Según ese método, habría que de-terminar lo que la poesía es, fijar sus límites conceptuales, establecer sus fronteras, diferenciarla de otro edificio verbal, la prosa, supongamos. ¿Es posible? ¿Qué sucede con el concepto de poesía? ¿Puede ser de-finido? Es cierto, hay muchas definiciones de poesía, ninguna de ellas por completo satisfactoria. La poesía es un fenómeno en constante movimiento. No es posible dar una definición que nos satisfaga. T. S. Eliot afirma que es imposible definir la poesía y que, si se llegara a definir, nada se ganaría. Por esta causa, acaso sea mejor indagar por algunos de los atributos que le son propios.

El término poesía tiene por raíz el verbo heleno ποιἐω (poieo, hacer y, en un inicio, hacer algo con las manos). Poco a poco, el verbo heleno se cargó con el peso específico que en nuestra lengua posee el verbo crear y, por encima de todo, hacer algo nuevo por medio de las palabras. Esto nos dice poco, porque todos los hombres responden con sentido a las preguntas que se les hagan, según dice

Descartes, por lo que siempre introducen algo nuevo en las respuestas. Si esto es cierto, cierto es también que, en el acto poético de escribir, esta novedad adquiere un nuevo nivel: es la innovación en estado puro, si pudiera decirse así. El fundador de la gramática castellana, Elio Antonio de Nebrija, sostuvo que la diferencia entre la prosa y la poesía consistía en que esta última está sujeta a leyes. Podemos admitirlo. ¿Leyes, sí, pero cuáles? Porque las leyes que rigen la poesía están en constante movimiento y todo poeta, al escribir, al fundar una nueva escuela, establece otras leyes, propias. Nebrija mismo negaba que la poesía necesitara de la rima, por ejemplo, y decía que era un recurso falso.

Otro método, eficaz en apariencia, podría consistir en aplicar a la poesía el proceso de análisis: dividir, desarmar, separar, analizar el poema hasta hallar en él su núcleo último, lo más pequeño, irreductible, que no puede ser dividido en nada más pequeño aún. A este núcleo final los griegos lo llamaron átomo pues no podía ser dividido ya en ninguna otra cosa menor. El átomo de los helenos era en realidad un concepto, un producto teórico; la palabra se forma con α (alpha) privativa, sin y τομὲ (tomé), corte, o sea, lo que tiene un límite en el corte. Hoy, damos el nombre de átomo a lo que a su vez contiene partículas que llamamos elementales. Diversos críticos, entre otros Roman Jakobson, han intentado encontrar el núcleo atómico del poema. El recurso que Jakobson utiliza pertenece, en rigor, a la lingüística, que descompone el fenómeno del habla hasta llegar al fonema, la parte más simple de la lengua. Empero, este método tiene límites. El poema es una arquitectura verbal que posee sentido: he aquí uno de sus rasgos decisivos. Cabe dividirla, es necesario analizar el poema hasta encontrar en él su núcleo más simple, pero ese núcleo no es algo que carezca de sentido. Octavio Paz dice, con toda razón, que el núcleo del poema, su parte más simple, es la frase poética. El análisis se detiene allí, en la frase poética, expresión con sentido. Éste es uno de los atributos fundamentales de toda poesía: condensar lo escrito: Ca lo poco e bien dicho finca en el corazón, afirma Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.

Volvamos a preguntar, ¿qué es poesía? Gustavo Adolfo Bécquer sostuvo que la poesía residía en los objetos. Interrogado por una mujer que deseaba saber qué era poesía, el poeta respondió: ¿Y tú me lo preguntas? Poesía eres tú. Luego, en un texto escrito en prosa, Bécquer precisó que la poesía se hallaba en un crepúsculo, en los ojos de una mujer hermosa, en una serie de objetos que consideraba bellos. Concluía su argumento al decir: podrá no haber poetas,/ pero siempre habrá poesía. Examinemos con atención lo que nos propone Bécquer. ¿Quién es este tú del que se dice que es poesía? Una mujer. ¿Qué mujer? Una en

particular, lo sabemos, en tanto que Bécquer la describió en el texto en prosa donde explica su poema. Pero, ¿acaso ese tú no puede ser dicho de toda mujer que alguien considere hermosa? Este tú es toda mujer posible y en el poema alcanza una dimensión distinta. Nada importa quién sea la mujer a la que el poeta se dirija, lo cierto es que, según él, la poesía reside en ella (no en la arquitectura verbal que la dice). De ahí que, si la poesía está en los objetos, nada importa que no haya poetas que escriban poesía: siempre la habrá en los objetos bellos. No parece la de Bécquer una definición adecuada de la poesía. En particular por un hecho: lo que dice el poeta en este poema no existía antes de que lo escribiera. Su sentimiento y el objeto que lo impulsa a escribir se transforman por obra de la palabra poética. Mejor: el objeto al que hace referencia el poeta se encuentra en la escritura misma, no en la realidad (aunque a ella aluda o se refiera de manera indirecta). No existe un vínculo directo, referencial, entre la palabra y el objeto, en tanto que la poesía es una creación verbal.

Otro gran poeta, Antonio Machado, puso en la boca de un profesor apócrifo, Juan de Mairena, una definición sencilla de poesía. Dijo: no hay mejor definición de la poesía que ésta: “poesía es algo de lo que hacen los poetas”. Sin embargo, cabría hacer la petición de principio: para saber qué es poesía, se necesita saber quiénes son los poetas y, si lo supiéramos, cabría preguntar qué algo de entre las diversas cosas que hacen los poetas es, en realidad, poesía. La definición de Mairena, por lo tanto, se mueve en un círculo vicioso: con objeto de saber qué es poesía se necesita saber quiénes son poetas y, a la vez, para saber quiénes son poetas se precisa saber qué es poesía. Por si lo anterior fuera poco, es necesario delimitar los varios actos de los poetas para saber qué, de entre todos los que realizan, es, en verdad, poesía.

En su Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, aquel poeta enorme que respondía al nombre de José Gorostiza, indicó algunos de los rasgos que, a su juicio, constituían la poesía. Aceptó que era, por esencia, indefinible. Por esa razón, se limitó a ofrecer lo que llamó unas notas sobre la poesía. Son, sin duda, deslumbrantes y apuntan en la dirección correcta. Así, asoció la poesía al canto y le atribuyó, por necesidad, un vínculo estrecho con la música. También exigió de ella la organización inteligente de su materia (la “construcción en grande”, dijo). Sin embargo, no pretendió dar una definición de la misma. Habría que releer sus notas, siempre que intentemos comprender, así sea de manera torpe, lo que la poesía es.

Veamos otro atributo esencial de la poesía. ¿De dónde nace? ¿Cómo, por qué se crea? Martin Heidegger dice que la poesía nace en momentos cruciales, cuando nos hacen falta las palabras, en el momento en que el lenguaje común ya no basta. La poesía nacería del azoro, de la necesidad de darle una voz al abismo. Tal vez, si aceptáramos la proposición de Heidegger, concluiríamos que la actitud extrema que da origen al arrebato poético es condición necesaria, pero no suficiente, para que nazca la poesía. Es imprescindible no sólo el trabajo constante (el gran poeta que fue Paul Valéry dijo que un poema jamás se terminaba; que se abandonaba) sino también otra cosa extraña, acaso indefinible e impalpable, que algunos llaman la gracia, para que el poema en tanto que obra maestra se produzca, pues no todos los escritos de los poetas poseen la misma altura ni la misma dimensión. Sólo de vez en vez el poeta alcanza un alto grado de excelencia. José Gorostiza, después de haber escrito Muerte sin fin, una obra suprema, consideró los posteriores escritos que intentó como un poema frustrado.

No hay plena identidad entre el objeto y la palabra. Suele pensarse que la función primordial y acaso única de la lengua consisteen designar los objetos, en otorgarles un nombre. A esto tal vez nos haya acostumbrado la idea que se plasma en el Génesis, cuando Jehová nombra las cosas: la luz, la Tierra, el agua y les añade un adjetivo: las considera buenas. El mundo es creado por un acto de habla. En el Génesis, la voz adquiere poderes mágicos: crea las cosas al nombrarlas. Según este criterio, la más importante de las funciones de la lengua sería la de señalar o la de indicar los objetos con su nombre, con el nombre que les es propio; colocarles sus etiquetas de identidad. Pero, aun si esto fuera cierto, cada lengua le otorga matices distintos a los objetos. En la lengua náhuatl, cuauhtli, águila, no sólo designa a este cernícalo, sino que cuauhtli, el águila misma, el animal vivo y la voz que la designa, son, al mismo tiempo, el Sol. Por esta causa, en el poema, la forma de decir el objeto es una revelación, una creación verbal inédita; el poema no se limita a decir la cosa: en verdad, la crea. En este sentido, el poema alude a cierto objeto real (acaso, a una emoción), pero, en rigor, no mienta un objeto determinado y carece de todo valor referencial: el objeto poético es de carácter estrictamente lingüístico y se halla en el interior del poema mismo.

Advirtamos lo que sucede en unas imágenes constantes para los mexicanos: las que forman parte del escudo nacional, el águila y la serpiente. De acuerdo con la mentalidad occidental, que viene de la tradición hebrea y cristiana, la serpiente es la expresión del mal, la forma que asume el demonio para tentar a Eva y

hacerla pecar. En la concepción mexica, por el contrario, la serpiente es, ella misma, agua, signo de fertilidad. El águila, en la visión occidental que nos es propia, indica la más poderosa de las aves de rapiña, la que domina la extensión del cielo: simboliza, por lo tanto, la fuerza. Así, nuestro escudo indicaría el bien que lucha contra el mal, la fuerza buena que vence a la maldad. Es posible que sea así, hoy, pero esto no cabe en la mentalidad mexica: el Sol, por un lado; por otro, el agua y, junto con ella, el nopal que brota de la tierra nutricia, son elementos agrícolas. Entre el objeto y la palabra hay un abismo, nunca identidad simple. Es preciso entrar en los múltiples sentidos del vínculo entre la palabra y el objeto. El lenguaje no es transparente; en ocasiones nos resulta opaco; objeto y palabra no son idénticos, se trata de una igualdad parcial entre diferentes.

Otra manera de saber qué es poesía pudiera ser la que nos indicara cuáles construcciones verbales son, en verdad, poéticas. Se podría indicar o recorrer con el dedo índice un conjunto de poemas y, sin mediar palabra, señalar éste, ése, aquél, estos poemas son la poesía; sólo estos pocos versos de estos pocos poemas son, en rigor, poemas. Ciertas formas del pensamiento oriental designan, por el índice, el Todo, idéntico al Vacío. Como se sabe, mostrar, empero, no es demostrar ni probar, menos aún de-finir. El índice forma parte del primer sistema de señales, que los seres humanos compartimos con los primates superiores. Necesitamos avanzar un paso más allá y encontrar, tal vez, algunos atributos básicos sin los cuales esto que llamamos poesía dejará de serlo. Así, es necesario iniciar el examen del asunto por el núcleo de la poesía, como antes se dijo, por la frase poética. Sin duda alguna, en la frase poética están condensadas todas las características que constituyen el acto poético. Allí están, en germen o en embrión, todos los rasgos propios de la poesía. Si arrancamos de este núcleo, tal vez podamos comprender, de mejor manera, las características de esta forma tan alta de expresión que es la poesía: en este núcleo, pues, en la frase poética, se encuentran el ritmo, la música, la imagen, la metáfora, la estructura, rasgos que habremos de examinar, cada uno, por separado, primero, para después unirlos en un solo haz.

Tal vez, al final de esta lectura, se pueda tener una mejor aproximación a la experiencia personal que constituye el acto poético, acto que se produce siempre en el espacio que va del escritor al poema y del poema al lector: acto intransferible y que proporciona un placer constante. Nadie obtendrá de esta lección de poesía la certeza suficiente para saber lo que la poesía es, en verdad; obtendrá, sí, lo espero, ciertas herramientas que le permitan amar y entender algún poema. Que así sea.

2. LA FRASE POÉTICA

En sus orígenes, lo que hoy llamamos poesía se hallaba estrechamente vinculado al ritual y la liturgia. Los himnos sacros formaban parte del rito y acompañaban a la danza y la música, a la liturgia entera. Esto se percibe con claridad en los textos de la tradición oral mexica, que la paciente labor de algunos grandes investigadores (Ángel María Garibay, Miguel León-Portilla y, en fecha reciente, Patrick Johansson) han rescatado del injusto olvido. Se advierte lo anterior en los Cantares mexicanos, de los que Miguel León-Portilla ha puesto en relieve un hecho decisivo: los textos se acompañaban de la música y la danza; se cantaban. ¿En dónde, quiénes cantaban estos textos? No cabe duda que en rituales en los que participaba el pueblo entero.

Allí no existía lo que hoy llamamos teatro y los textos no eran representados por actores para ningún espectador. No había separación entre espectador y actor. Recordemos que la voz griega que designa al actor es ὑποκριτής, hipócrita, el que finge. Por el contrario, en la América prehispánica no existía la fisura entre las dos porciones que forman un teatro, los espectadores, por un lado, y los actores, por el otro. La palabra teatro tiene la misma raíz de teoría, de templo y de contemplación: la voz helena θέα (thea, ver). Entre los mesoamericanos, por el contrario, el pueblo, todo el pueblo, cantaba el himno, danzaba, en un ritual sagrado. Al hacerlo así, se acompañaba, una y otra vez, del texto, de modo incansable, noche y día, según los testimonios de que disponemos. Hoy, el cantar mexica nos es conocido sólo bajo la forma de un texto que ha sido desprendido de su contexto, del ritual sagrado.

Examinemos lo sucedido. Bernardino de Sahagún reunía, supongamos, en la celda del Convento de Santiago Tlatelolco, a los antiguos sabios, los tlamatinime; les mostraba un códice y el sacerdote nahua respondía: aquí está lo que se sabe de… Pero en esa celda no había ritual ni danza ni música ni plaza alrededor del templo ni pirámide ceremonial: sólo el texto, desnudo. ¿Qué resta de esa música y de aquel canto mexicas, en el texto recogido con tanto esmero por Sahagún? Desde luego, su belleza, su ritmo, sus acentos… En el texto no hay rimas (nunca las tuvieron), sino reiteraciones, aliteraciones, repeticiones de ritmos e imágenes: el pueblo bailaba, cantaba, repetía el texto durante días y noches, en la explanada donde se celebraba la fiesta ritual. Una vez más hay que

decir que no se trataba de teatro (palabra que se vincula con la acción de contemplar o de ver, no de actuar ni de participar), sino de una acción colectiva, que transformaba a todos los participantes en serpientes, astros, Sol… Son actitudes fundacionales, un tiempo arquetípico, que se repite. No existe en la mentalidad mítica mexica división entre lo sacro y lo profano. Así lo establece Mircea Eliade para otras culturas y su tesis es válida para Mesoamérica, en la que priva y rige el pensamiento mítico. Todos los actos de la vida, hasta los fisiológicos (comer, hacer el amor), se hallan dictados por un ímpetu sagrado. Esa actitud nos revela que la poesía, en su origen, tuvo carácter mítico: lo que se decía, de acuerdo con el rito, era idéntico a lo real: el conjuro mágico producía el hecho: la lluvia, la cosecha, el ritmo de las estaciones. No había ninguna distancia entre lo dicho y lo hecho, como se ha visto en el Génesis bíblico: la voz creaba los objetos.

En la poesía occidental, desde los griegos, no ocurre tal cosa. Se ha perdido ya la que se suponía identidad inmediata entre la palabra y el acto. El referente en literatura ya no es el objeto real, sino el acto de habla, mejor, el acto de escritura. El poema es un todo, cerrado en sí mismo. Alude, pero no se refiere a nada específico. Crea un objeto estrictamente verbal que no existía antes de que se escribiera.

Veamos una de tantas posibles frases poéticas. Podremos entrar así, de una manera directa, en el terreno de la poesía. He aquí el verso de José Gorostiza:

y el ulises salmón de los regresos.

Ese verso alude a cierto pez, el salmón. Está inscrito en un contexto, donde el poeta dice que todos los seres del universo habrán de volver al origen y al origen fatal de sus orígenes: las serpientes, las aves, los peces, la palabra misma regresan a su vientre original, la nada previa al momento en el que Dios pronuncia su palabra sangrienta. La frase poética que dice y el ulises salmón de los regresos hace alusión (literaria) al pez que posee un rasgo que lo identifica con el personaje mítico sobre el que gira uno de los poemas fundantes de la literatura occidental, la Odisea. ¿Qué caracteriza a Odiseo? La voluntad del regreso. Va en busca de Ítaca, su isla; tal vez se busque a sí mismo. Pero este

posible rasgo de semejanza, extraño y lejano, entre este pez y este héroe, es de súbito unido en la frase poética: el salmón semeja ser idéntico a Ulises, el guerrero que, después de asolar la ciudad de Troya, ha sido llevado por los dioses de región en región, impedido de llegar a la isla en donde lo aguardan su esposa y su hijo. Ulises y el salmón son dos entidades que carecen de vínculo entre sí… salvo que el poeta, por obra y gracia de la palabra, los identifique en una metáfora: el salmón regresa, con terquedad, al lugar de su nacimiento, igual que el guerrero Ulises: el salmón es Ulises y éste se vuelve igual al salmón. Los dos, el salmón y Ulises, son, sin embargo, diferentes en la vida real. Aún más, en esto que llamamos vida real Ulises no existe: es un personaje de ficción, creado por el poder verbal de aquel antiguo poeta griego, Homero. Adviértase, entonces, el método que utilizan los poetas: no es otro que el de la analogía. En este verso se comparan dos entidades por completo distintas, una de carácter natural, el salmón; otra, de orden social y verbal, el héroe mítico Ulises. El método analógico los vincula verbalmente en el verso de Gorostiza: el salmón y Ulises guardan cierta relación entre sí, vínculo oculto que, sin embargo, el método analógico del poeta es capaz de indicar. Algo más debe subrayarse: Gorostiza ha hecho de un nombre propio, Ulises, un adjetivo: en el verso, el nombre del guerrero se vuelve el adjetivo del pez: el ulises salmón…

La frase poética que hemos citado tiene sentido en sí misma, es un mundo que se cierra y se basta por sí solo: alude, cierto, a objetos de la realidad, pero los transforma en otras cosas, por completo distintas. ¿Qué otros rasgos posee la frase poética citada? Del examen de este núcleo en el que están condensados muchos si no es que todos los rasgos de la poesía, hemos de extraer algunas conclusiones.

Veamos su estructura rítmica. El verso es un endecasílabo, desde luego. Más adelante veremos la estructura rítmica de otros versos españoles. Por ahora, baste con señalar que el verso endecasílabo nació en la Italia que se debatía en pequeños reinos y que transitaba de la Edad Media al Renacimiento. Lo cultivaron Dante y Petrarca. Desde Italia lo incorporaron a la métrica española dos grandes poetas del Renacimiento, Boscán y Garcilaso. Los poetas de la más rancia tradición hispana rechazaron esta forma nueva de versificar, que se apartaba de los ritmos españoles clásicos. Sin embargo, el verso endecasílabo prendió pronto en la península ibérica y se volvió de uso corriente en nuestra lengua.

El verso de Gorostiza es, pues, un endecasílabo, un verso de once sílabas, y su

acento prosódico queda situado en la sílaba sexta, la sílaba central. Debe leerse así: y el ulises sal món de los regresos… Es un endecasílabo yámbico (o heroico). De esta acentuación y de esta estructura silábica se desprende su perfección musical. Cabe la pregunta, ¿por qué el verso es de once sílabas si, desde el ángulo gramatical estricto, tiene doce sílabas? Porque la versificación en lengua española le permite al poeta romper con ciertas reglas para valerse de lo que se llama licencias poéticas (licencias que, por lo demás, los hispanohablantes usamos todos los días, en la vida cotidiana; por ejemplo, unimos en una sola emisión de voz dos vocales: escribimos hacia/allá; pero decimos haciallá, no hacia/allá; no damos un salto, tendemos un puente). El poeta une dos sílabas en una sola y este acto se llama sinalefa: leído el verso en las sílabas que la gramática nos prescribe, se produciría un verso de doce sílabas: y (1) el (2) u (3) li (4) ses (5) sal (6) món (7) de (8) los (9) re (10) gre (11) sos (12). Por lo tanto, el verso debe leerse de otra manera, uniendo, en una sola sílaba, la primera y la segunda de las palabras: yel. El verso también puede leerse uniendo la consonante l con la vocal u: ye lu… En este caso, la y asume función de cópula, es una consonante.

Aún más clara resulta la musicalidad del verso si se atiende a otro aspecto que es propio de la versificación en lengua española. La mayoría de las palabras de nuestra lengua son llanas o graves. Así, cuando un verso termina en palabra llana, como es el caso del verso citado, el número de sus sílabas se mantiene. Sucede en la mayor parte de los versos españoles. Sólo en contadas ocasiones, los versos en lengua española terminan en palabras agudas o en palabras esdrújulas. Cuando el verso termina en una palabra aguda, adquiere una sílaba más (desde el punto de vista prosódico o de su enunciación). Si, por el contrario, el verso finaliza en una palabra esdrújula, pierde una sílaba, aunque gramaticalmente tenga una más. Este verso de Rubén Darío, un alejandrino (o sea, de catorce sílabas), dividido en dos hemistiquios (cada uno de siete sílabas): La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?, es sometido por Darío, en el mismo poema, un poco más adelante, a una variante: La princesa está triste. La princesa está pálida. En la variante, el segundo hemistiquio tiene ocho sílabas, una más que las siete que debe tener. Sin embargo, en tanto que termina en palabra esdrújula, el hemistiquio, que gramaticalmente da un octosílabo, se hace heptasílabo.

Lo propio sucede con estos versos de Ramón López Velarde (pertenecen al poema “El retorno maléfico”):

Y yo entraré con pies advenedizos

hasta el patio agorero

en que hay un brocal ensimismado,

con un cubo de cuero

goteando su gota categórica

con un estribillo plañidero…

Hagamos caso omiso de los cuatro primeros versos de la estrofa; centremos nuestra atención en el verso quinto: tiene diez sílabas pero, en tanto que la última palabra termina en esdrújula, la enunciación lo reduce a nueve. ¿Qué otro aspecto musical, además del número de sus sílabas, encontramos en estos versos de López Velarde? La musicalidad del poema se apoya en otros rasgos, tan decisivos como los de carácter métrico, en particular, en lo que se llama aliteración: sonidos que se repiten en una secuencia determinada para otorgarle al verso cierta sonoridad, un timbre específico. El poeta utiliza un recurso fónico: la repetición de la vocal o. Esa vocal es la más sonora, la más abierta de las vocales que posee la lengua española, si exceptuamos la a. En griego, había dos grafemas para los dos fonemas que esta vocal tenía en la lengua helena, la o breve (llamada ómicron, única que conserva el español) y la o larga, prolongada (representada con el grafema ω; se llama omega). En el poema de López Velarde, el fonema o se reitera en patio agorero, en cubo de cuero y en el verso que dice goteando su gota categórica… Es necesario subrayar que otro recurso fónico utilizado por el poeta se apoya en el fonema de la letra consonante t, un sonido dental, oclusivo, sordo: con él indica el sonido de la gota de agua que cae desde el brocal del pozo: el verso insiste en el fonema t : goteando su gota categórica… al mismo tiempo que en la sonoridad de la vocal o…

Desde luego que lo más importante de un poema radica en su sentido, en el sentimiento que despierta en quien lo lee o lo escucha. Todos los recursos de que el poeta se vale apuntan, pues, en una dirección: otorgarle pleno sentido al poema. En el caso de este poema de López Velarde, por lo tanto, un breve

fragmento del cual se ha mostrado aquí, cabe señalar que se trata del retorno imaginario, nunca realizado, al solar nativo. El poema se llama, lo hemos dicho, “El retorno maléfico”. Ha pasado ya la tormenta revolucionaria; el poeta vive en Ciudad de México e imagina la posible vuelta a su ciudad natal, Jerez, en Zacatecas. Ésta es la causa por la que dice que entrará con pies advenedizos/hasta el patio agorero… Todo ocurre, es necesario repetirlo, en la imaginación del poeta; por lo mismo, en ese espacio virtual que las palabras poéticas edifican.

Pero continuemos con el examen de los recursos fónicos de la poesía.

Aun cuando en un verso haya una palabra esdrújula, si el verso no finaliza en ella, no pierde ninguna sílaba, sino que mantiene la sonoridad que es propia de las palabras llanas. Veamos otro caso, un verso alejandrino musicalmente perfecto, dividido en dos hemistiquios de siete sílabas (su autor es el colombiano Guillermo Valencia): Dos lánguidos camellos, de elásticas cervices… En ambos hemistiquios se presentan dos esdrújulas. Sin embargo, los dos hemistiquios terminan en palabras llanas: por un lado, en camellos; por otro, en cervices… Si terminaran en lánguidos y en elásticas, los hemistiquios tendrían, desde un ángulo gramatical, siete sílabas, pero habrían perdido su musicalidad: serían dos hemistiquios de seis sílabas. Esto significa que, en la musicalidad del verso español, lo que cuenta es la palabra final de la sílaba tónica: plácida, categórica, para que pierda una sílaba; por el contrario, si el verso termina en palabra aguda, gana una sílaba tónica más, pese a no tenerla.

Estos versos de Jorge Manrique nos lo muestran. Pertenecen a las Coplas a la muerte de don Rodrigo Manrique, su padre. En esta sexteta se alternan los versos pentasílabos y los octosílabos, aun cuando estos últimos tengan, desde un ángulo gramatical estricto, una sílaba menos:

¿Qué se fizo el rey don Juan?

Los Infantes de Aragón,

qué se fizieron?

¿Qué fue de tanto galán?

¿Qué fue de tanta invención

como truxieron?

A pesar de que Juan, el nombre propio del rey castellano, sea monosílabo, al quedar situado al final del verso, adquiere la función de voz aguda: las siete sílabas del verso se vuelven de ocho. Lo mismo sucede con los versos que finalizan en las palabras Aragón, galán e invención: cada uno tiene siete sílabas pero, al enunciarse, obtienen una sílaba más. El poema de Manrique fue escrito en el siglo XV (la vida del poeta transcurre entre 1440 y 1479), de allí que el español en el que se expresa posea tal cantidad de arcaísmos; el verbo hacer se decía entonces fazer y el pasado de traer se decía truxieron. Pero el poema se conserva intacto: es un monumento al dolor que produce la pérdida de un ser amado y a la brevedad de la vida.

Volvamos al examen de los asuntos fónicos. Desde ese ángulo, sucede igual en este verso de Federico García Lorca: me porté como quien soy… El verbo ser, que aquí se conjuga en la primera persona del singular, de apenas una sílaba, asume la función de sonido agudo y le añade al verso una sílaba más: en vez de siete sílabas, el verso tiene ocho.

En estos otros versos de Luis de Góngora hallamos un ritmo que depende, casi por completo, de las aliteraciones, es decir, de la repetición de ciertos sonidos que se produce en algunos de los fonemas que forman el verso. Polifemo naufraga y llega a una isla; allí se guarece en una gruta, tan oscura que su interior parece de noche; en ella hay una

infame turba de nocturnas aves,

gimiendo tristes y volando graves.

En el primero de los versos, el poeta pone los acentos, de modo deliberado, en la u de la voz turba y en la u de la palabra nocturnas. El verso es, desde luego, un endecasílabo, como el de Gorostiza que citamos antes, pero el de Góngora no

tiene el acento prosódico en la sílaba sexta, sino en las sílabas cuarta y octava (las sílabas donde caen las dos palabras turba y nocturnas). Se trata de un endecasílabo sáfico: sus dos acentos se sitúan en las dos sílabas equidistantes de la sílaba central. Así, en los versos de Góngora no sólo participan los acentos que poseen las dos sílabas mencionadas, sino en el hecho de que en esas dos sílabas se sitúa la misma vocal: la u: así se logra un ritmo especial, una música específica, producto de la aliteración.

En la lengua inglesa, que no conoce rimas en general, el ritmo de los versos se produce por medio de los acentos. Cuando Macbeth, en la tragedia que lleva su nombre, se da cuenta de que su esposa, que lo empujó a cometer crímenes horrendos, que le han privado del sueño, hace una reflexión que parece propia de todo ser humano posible y afirma:

Life's but a walking shadow, a poor player

That struts and frets his hour upon the stage

And then is heard no more. It is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,

Signifying nothing.

Los acentos prosódicos se sitúan en las vocales a de las palabras walking, shadow y player; en las vocales u, e y o de struts, frets y upon; en la u de fury y en la a de stage. Luego, en las vocales complejas ea del verbo heard y en la o de more. Por último, los acentos se sitúan en la a de tale, en la o de told, en la vocal mixta ou de sound, en la vocal i de signifying y en la o de nothing: quince acentos prosódicos en apenas cinco versos.

La fuerza de lo dicho por Macbeth es subrayado por los acentos, que le dan a su expresión un dolor inmenso. Macbeth es un asesino: no sólo asesinó al rey en su propia casa, cuando era su huésped; asesinó a todos los que trataron de impedir su llegada al trono. Pero, de súbito, al morir su esposa, sabe que todo su esfuerzo ha sido inútil, el fruto de un enorme engaño, el mismo engaño de la vida, que es

tan sólo una sombra fugitiva, un pobre actor que se pasea por el escenario por un tiempo corto y que luego nadie oye; es un cuento narrado por un idiota, lleno de sonido y de furia, que no significa nada.

El verbo inglés to tale viene del griego δὀλος, que significa trampa, astucia, engaño (produjo nuestra palabra dolo). Por lo tanto, posee más fuerza el inglés tale que el español cuento. Además, el cuento sin sentido lo dice un idiota. ¿Quién narra ese cuento lleno de sonido y de furia? ¿Quién es el idiota? ¿Acaso el destino? ¿Algún dios posible? ¿Qué significa sound and fury? La frase es brillante, sin duda, pero no es creación de Shakespeare: es una de las tantas frases hechas que el pueblo crea en el curso de su historia: en este caso indica sólo un mero ruido, un conjunto de palabras que carecen de sentido. Véase que en la poesía hay contenidos implícitos, que deben ser desentrañados y que el poeta utiliza ciertos recursos formales para subrayar lo que necesita decir.

Se podrá advertir, sin duda, que las frases poéticas examinadas, de las que se ha dicho que constituyen el núcleo de la poesía, han sido, empero, analizadas y se ha encontrado en ellas diversos aspectos que subyacen en su interior: imágenes, metáforas, alusiones literarias, ritmos, sílabas, acentos... La frase poética es la célula, el núcleo de la poesía, pero no carece de divisiones internas. El núcleo de la poesía es la frase poética y ésta debe poseer sentido. En efecto, los versos examinados lo poseen y en abundancia. Quiere decir que en la frase poética se conjugan todos los rasgos inherentes a la poesía: musicalidad, imagen, metáfora, estructura y, desde luego, sentido.

3. LA IMAGEN

En la actualidad, se afirma con exagerada frecuencia que vivimos en un mundo de imágenes; que nos movemos en realidades virtuales; que los íconos con que nos nutren la televisión, el Internet y otros instrumentos electrónicos modernos hacen que confundamos realidad y fantasía; en suma, que las imágenes virtuales nos han enajenado y nos dominan. Por desgracia se olvida, con frecuencia también, que la palabra produce imágenes virtuales, que es la herramienta virtual por excelencia y que proporciona, entre otras cosas, la posibilidad de evocar tanto una situación como una persona, igual una idea que un paisaje o un amor, y que las palabras y la disputa por ellas genera querellas personales y guerras entre los pueblos.

La palabra evoca, construye una realidad virtual, hace imágenes y la poesía posee como una de sus funciones la de crear imágenes. La voz española imagen viene de la raíz latina imago, -inis que traduce la voz griega εἰκον (icon) y guarda estrecha relación con el verbo imaginar: ícono; la imagen reproduce algo que parece existir en la realidad. De ahí que se asocie a la facultad de imitar. Sin embargo, en la poesía, la imagen es una creación novedosa: impone una visión distinta de lo que acaso vemos todos los días. He aquí algunos ejemplos de imágenes poéticas (que se diferencian, como examinaremos, de las metáforas).

En Góngora hallamos multitud de imágenes. Citemos las que pertenecen a una de las octavas por las que le dedica la “Fábula de Polifemo y Galatea” al Conde de Niebla, su benefactor:

Templado pula en la maestra mano

el generoso pájaro su pluma,

o tan mudo en la alcándara que en vano

aun desmentir al cascabel presuma;

tascando haga el freno de oro cano

del caballo andaluz la ociosa espuma;

gima el lebrel en el cordón de seda,

y al cuerno al fin la cítara suceda.

Estos versos, dispuestos en una octava, han sido construidos mediante un artificio lingüístico específico: el modo subjuntivo del indicativo, suprimiendo, sin embargo, la preposición que… El poeta le pide al Conde algo preciso: que escuche el poema que le dedica y que abandone, al hacerlo, el ejercicio de la caza. Todas las imágenes tienden al mismo objetivo: primero, que el ave de cetrería (halcón, azor, milano, gavilán), el pájaro generoso que le entrega la presa a su amo, descanse en la mano maestra y allí, con el pico, pula su pluma; segundo, que el ave permanezca en la alcándara, la percha en la que se guardan las aves de cetrería y en ella, pese a que intente desmentir al cascabel que cuelga de su pecho, lo haga sonar con el movimiento de su cabeza; tercero, que el caballo andaluz permanezca amarrado y tasque el freno hasta convertir en plata el oro que lo recubre (transformado por la espuma blanca que sale de su boca); cuarto, que el lebrel quede sujeto; quinto, por último, que al cuerno le suceda la cítara. En ese último verso, en vez de imágenes, Góngora se vale de dos metáforas: la cacería es sustituida por algún objeto que la representa, el cuerno, y la poesía se sustituye por la cítara, el instrumento músico propio de ese arte. Así proceden los poetas: por medio de imágenes y de metáforas, sustituyendo una palabra por otra, otorgando nuevos significados a palabras que parecen gastadas. Veamos otros casos.

Escribe García Lorca:

y un horizonte de perros

ladra muy lejos del río.

El hallazgo poético de estos versos radica en unir los ladridos de los perros con la figura del horizonte. Un horizonte de perros: pero, ¿alguien ha visto jamás un

horizonte así? Nadie, tal vez, pero el poeta lo imagina de ese modo: son tantos los ladridos de los perros en la noche, que semejan, a lo lejos, todo un horizonte, un largo sonido de animales que se oye cuando conduce a la casada infiel hasta el río.

Examinemos otro ejemplo del mismo poeta, García Lorca. La Guardia Civil ha entrado, a saco, en Jerez, la ciudad de los gitanos. Ha quemado casas. Calcinados, los pilares de las casas se derrumban y con ellos sus techos. ¿Qué se guarda en pie? Nada, muy poco. El poeta inventa, por decirlo así, una imagen de enorme fuerza:

Cuando todos los tejados

eran surcos en la tierra…

Los techos de teja yacen en el suelo: semejan surcos, como los que traza el arado en la siembra. Pero en vez de decirlo de modo directo, el poeta inventa unos versos que sugieren con fuerza la destrucción de las casas por el fuego. Los versos dicen y evocan más, con esta imagen, que la palabra directa. No es una descripción, es una creación verbal, una imagen.

Los poemas que forman el Romancero gitano, de García Lorca, están escritos en octosílabos, la forma tradicional, popular, de la poesía española. A pesar de esto, sus hallazgos musicales, sus imágenes y metáforas, audaces y novedosas, inscriben este libro en la revolución moderna de la poesía española. Esa audacia culmina en Poeta en Nueva York, primero y, luego, en Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Quiere decir que el vino nuevo se puede arrojar en los odres viejos, o sea, que se puede renovar la poesía dentro de las estructuras habituales. También veremos ejemplos de estos cambios más adelante, cuando examinemos cómo se renuevan los sonetos al utilizar imágenes audaces.

Tomemos otro ejemplo, ahora del poeta Carlos Pellicer. Es el atardecer y el poeta se halla, sentado, al borde de un cultivo de maíz, en diálogo con el “hermano Sol”, cuya luz toca las espigas:

Tiene la milpa edad para que hicieras

con puñados de luz sonoros tramos.

Adviértase que el poeta ha conjugado, en la imagen, dos sentidos distintos: la luz del sol, que es arrojada al azar, a puñados, produce tramos, o sea, porciones de diseño geométrico que tienen, además de luz y de color, un determinado sonido: parece que se pudieran escuchar, son tramos sonoros. Luego, el poeta dice (al Sol con el que dialoga):

Si en la última piedra nos sentamos

verás cómo caminan las hileras

y las hormigas de tu luz raseras

moverán prodigiosos miligramos.

La luz del sol, la tarde, las espigas: movimiento que semeja el de hormigas que movieran miligramos de luz nacidos del maíz: partículas que danzan, maravilla de colores y sonidos, los minúsculos granos de la luz solar, un cúmulo de hormigas, miligramos prodigiosos. ¿Es acaso necesario subrayar el hallazgo que priva en estos versos, una creación verbal, insólita, de Carlos Pellicer?

4. LA METÁFORA

La metáfora se diferencia de la imagen por un rasgo decisivo: en lugar de imitar lo que es (o parece ser), produce una comparación nueva, que pone en contacto dos objetos (o dos entidades) que no guardan relación inmediata entre sí. Su raíz es de origen griego: μετά (metá, más allá) y el verbo φερώ (fero, llevar). Indica traslación de sentido: una palabra lleva a otra o le transporta su sentido a otra.

Veamos un ejemplo, tomado de “Muerte sin fin”, el grandioso poema de José Gorostiza: la golondrina de escritura hebrea. ¿Cómo es posible afirmar que un ave, la golondrina, escriba con caracteres hebreos? ¿Cómo es eso, podría decir alguien, si las aves jamás escriben? ¿Qué relación existe entre la golondrina y la escritura hebrea? Cierto, ninguna. Sin embargo, también es cierto que la golondrina, al volar, despliega un trazo especial, lleno de rasgos inciertos y sinuosos, como los que tiene la escritura hebrea. La metáfora se vale, insisto, de comparaciones. En el caso de la poesía, esas comparaciones, por más insólitas que parezcan, deben poseer sentido.

En la vida real, no menos que en la ciencia, continuamente hacemos uso de metáforas. Se dice, por ejemplo, pata de la mesa, pues comparamos su soporte con el que sostiene al hombre o al animal: es una metáfora, ya que la mesa carece de patas, si se habla con entero rigor. Se dice triángulo isósceles, término técnico de la geometría, pero que es una auténtica metáfora: se comparan los lados del triángulo con las piernas del hombre: isósceles significa, de manera literal, dos piernas iguales (de ἴσος, igual y σκέλος, pierna, aun cuando el triángulo no tenga pierna alguna). Sucede sólo que aquello que en el inicio fue metáfora con el tiempo se codificó en una fórmula rigurosa. Lo único que deseamos mostrar es que incluso en el lenguaje científico se cuelan las metáforas. Decimos que hay leyes de la naturaleza, pues comparamos las posibles regularidades que hay en el universo con las leyes que la sociedad eleva para funcionar. Las metáforas son consustanciales a la expresión de los seres humanos. Pero la poesía lleva esta comparación hasta su límite: establece identidades donde el lenguaje corriente no las halla.

Veamos otras metáforas. Francisco de Quevedo, en un soneto que lleva este título largo, “Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte”, dice que los

muros de su patria están desmoronados; que en el campo, el Sol ha bebido el agua de los arroyos; que al entrar en su casa la vio hecha toda despojos; añadió:

mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada.

Y no hallé cosa en qué poner los ojos

que no fuese recuerdo de la muerte.

La patria, el campo, el agua de los arroyos, su propia casa, le avisan de la muerte; su báculo y su espada se hallan corvas y vencidas: también son anuncio de la muerte. ¿Qué sugieren, aquí, báculo y espada? El báculo, ¿sólo es apoyo para el cansancio? La espada, ¿sólo arma? ¿Son algo más, latente en el poema? ¿Símbolos fálicos? Es posible. En todo caso, están corvos, vencidos, han perdido vigor, avisan de la muerte. En el poema, la metáfora, la comparación, es más profunda: se trata de un contenido o un lenguaje latente. El poeta dijo una cosa, cierto y, sin embargo, por debajo de la comparación directa, deslizó otra, más lacerante aún: el aviso de la decrepitud vital (y sexual).

En el poema “La casa abandonada”, el poeta cubano Eliseo Diego traza una metáfora profunda (y vasta) entre una casa, sola, corroída por el paso del tiempo, él mismo dentro de la casa, al ascender por la escalera y su vida entera: la metáfora se produce al comparar la casa y la escalera con su vida y con su cuerpo, en tanto que la mosca que zumba, prisionera, es comparada con la muerte:

Hacia el final de la escalera

te has dado vuelta: en el vacío de abajo

el viento solitario hace

las veces del trajín, y la penumbra

está sucia de olvido. Pero arriba,

en el piso de arriba, el cúmulo

de inútil sueño aguarda. ¿Vas

a entrar en él, a sumergirte? Con la mano

puesta en el balaústre, acariciándolo

te quedas. Poco a poco,

no vas así a bajar la vista: escucha el torvo

zumbido de la mosca que se afana

contra el ciego cristal: hay alguien

en el primer peldaño. Espera.

Mira:

tú estás en el primer peldaño. Lívido

te estás mirando a ti con toda el alma

como si fuese para siempre.

Y ya

no estás arriba, ni

tampoco abajo.

Zumba

sola por fin la terca prisionera.

El poeta, el yo lírico que asciende por aquella escalera, llega al último de los peldaños, mira hacia abajo y descubre en el primero de ellos a otra persona. ¿Quién es la otra persona? ¿Qué sensación se produce en el poema? El hombre que está en lo alto de la escalera y que ha recorrido los días de su vida (ese nombre recibe el libro de Eliseo Diego), vuelve la vista atrás (en el sentido físico: hacia debajo de la escalera y en el sentido temporal: el primer peldaño de la escalera es a la vez el inicio de la vida), se mira, joven acaso, en el primer peldaño: las dos personas se miran: el viejo y el joven son una y la misma persona: te estás mirando a ti con toda el alma, dice un verso y, por eso, ya no estás arriba ni abajo. Una mosca se estrella contra el ciego cristal de la ventana: ¿un símbolo de la muerte, esa terca prisionera? Una metáfora preside el poema de principio a fin: la escalera es la vida, el viejo y el joven son uno solo, la casa es el cuerpo del hombre y la mosca la muerte: el método comparativo ha permitido al poeta edificar un poema de asombrosa densidad.

5. OTRAS FIGURAS Y OTROS RECURSOS POÉTICOS

Los poetas se valen, además, de muchos otros recursos, aun cuando sea en menor escala de los que aquí llevamos examinados. El hipérbaton, pongamos por caso, fue una figura explotada por casi todos los poetas españoles de la época barroca. El hipérbaton altera el orden, la sintaxis normal de la frase. Góngora escribe:

si ya los muros no te ven de Huelva

peinar los montes, fatigar la selva.

La construcción habitual de esta frase, en lengua española, debería ser ésta: si los muros de Huelva ya no te ven peinar los montes… Pero el poeta ha alterado el orden de las palabras para obtener un resultado novedoso. Lo propio se halla en sor Juana, y de manera profusa. Mostremos algunos ejemplos: de la tierra nacida sombra; la construcción "normal" sería la sombra nacida de la tierra. En otro verso de "Primero sueño", escribe sor Juana: y los dormidos, siempre mudos, peces, cuando la forma que habitualmente usamos, tanto en el habla como en la escritura, es ésta: y los peces dormidos, siempre mudos… No se crea que este recurso fue utilizado sólo por los poetas barrocos, como Góngora y sor Juana. Por igual un poeta conceptista, que se oponía al abuso del hipérbaton, Francisco de Quevedo, se valió del recurso, y con frecuencia. Cuando muere el Duque de Osuna, Quevedo le escribe un soneto en verdad extraordinario; en los dos versos con los que finaliza la segunda cuarteta se dice:

su tumba son de Flandres las campañas,

y su epitafio la sangrienta luna.

El poeta alteró aquí el orden “normal” del discurso, o sea, de la construcción gramatical, cuya forma debió haber sido: las campañas de Flandres son su tumba.

Cabe, desde luego, el uso de muchos otros recursos: fónicos, gráficos y hasta ortográficos. Por ejemplo, Xavier Villaurrutia altera por completo el sentido de lo que dice, valiéndose de recursos tipográficos, ortográficos y fónicos que sólo rigen, tal vez, en México y la América española (tienen valor diferente en España, donde el sonido de la b -labial- y la v -labiodental- se distinguen y donde poseen marcada diferencia los valores fónicos de la s, la c y la z). Estos versos de Villaurrutia, así, adquieren mayor validez en América:

y mi voz que madura

y mi voz quemadura

y mi bosque madura

y mi voz quema dura…

Villaurrutia ha usado aquí un recurso poco habitual en poesía: la diferencia fónica, ortográfica y gráfica. Al separar de modo diferente las palabras, cada uno de los versos adquiere una connotación distinta. En el primer verso, la voz del poeta se hace madura; en el segundo, se vuelve quemadura; en el tercero, la palabra voz ha desaparecido: al unir la sílaba bos a la conjunción que, se produce una palabra totalmente distinta: bosque (ese bosque, al igual que la voz, también madura). En el último verso, Villaurrutia hace que la voz sea activa; para lograrlo utiliza un verbo: su voz quema, con dureza. Sin embargo, los cuatro versos de esa estrofa pueden ser dichos de igual manera: es necesario tan sólo hacer ciertas pausas al enunciarlos. Unos pocos versos adelante, el poeta se vale del mismo recurso, el de la homofonía y la homografía:

el latido de un mar en el que no sé nada

en el que no se nada…

En este caso, a Villaurrutia le basta, como se advierte, la mera eliminación del acento, la tilde o el diacrítico para establecer la diferencia de sentido entre el verbo saber, en el verso conjugado en presente de la primera persona del singular (sé) y el pronombre personal de la tercera persona, en singular o en plural (se). De esa manera, el sentido de los dos versos es distinto: en el primer mar, nada se sabe; en el segundo mar, no se puede nadar. En el primer verso, la palabra nada se usa en calidad de pronombre indefinido y sirve para calificar la imposibilidad de saber: es un mar en el que no sé nada. En el segundo, en cambio, la homofonía, la homografía y la homonimia del pronombre nada se convierte en un verbo (nadar), conjugado en la tercera persona (la no persona o la persona ausente, según dicen los gramáticos árabes): en este segundo mar, no se nada.

Se trata de palabras homófonas, que tienen el mismo sonido, al menos en la América hispánica, en donde pronunciamos de manera distinta que en la península ibérica la b labial y la v labiodental, la s silbante y la z fricativa, sorda e interdental. En América, a diferencia de España, estos fonemas guardan el mismo valor. En los versos que hemos reproducido, Villaurrutia juega con la similitud fónica y con la diferencia gráfica. Hay una aparente relación de igualdad entre los significantes y, a pesar de esto, se produce una disparidad total en los significados. En el verso final, Villaurrutia marca la diferencia por medio de un recurso mínimo: suprime la tilde en la palabra se y así en un verso es pronombre personal y en otro es el verbo ser. Entramos aquí en un problema mayúsculo. El lenguaje, ¿es equívoco, multívoco o unívoco? Hemos de comparar la lengua poética con la lengua científica, para tratar el asunto.

La ambigüedad es el gozne sobre el que gira la poesía. En cambio, la lengua científica pretende ser precisa y hace caso omiso de la forma de expresión: desea ser rigurosa, nítida. En poesía, priva la pasión del sujeto lírico; en la ciencia, por el contrario, el sujeto desaparece, su habla se vuelve neutral, abstracta: en ocasiones, la primera persona del singular, yo, se convierte en la tercera persona del plural: el yo se hace nosotros o asume la forma de la tercera persona, el se impersonal. Por el contrario, la lengua de la poesía está teñida por la fuerte personalidad del poeta, que habla de sí mismo, en frases llenas de ambigüedad. Cabe aclarar que el yo lírico no es el poeta de carne y hueso, sino un sujeto ficticio, construido verbalmente. La poesía necesita ser interpretada y exige un

trabajo de comprensión, es multívoca y asume múltiples sentidos. La lengua científica quiere ser unívoca y hasta se puede expresar (decir y escribir) en formas abstractas, como las de una lengua artificial, la matemática: esto exige el análisis lógico del lenguaje, pongamos por caso. La poesía se apoya, en cambio, en paradojas. Veamos.

El oxímoron es una figura poética por la que se ofrece la posible unidad de los contrarios. Dos términos antagónicos, dos conceptos opuestos, al ser unidos en el verso, producen un efecto de profundidad: obligan a detenerse en ellos, a tratar de encontrar su posible sentido. Juan de Yépez, el gran poeta místico, eleva estas paradojas: la música callada, la soledad sonora. ¿Puede haber, de acuerdo con la lógica formal, una música callada, una música silenciosa, una música que no sea, en fin, música alguna? Ocurre lo propio en el otro oxímoron citado; en la soledad de la que habla el poeta hay voces, ruidos, tal vez la música que se oye aunque exista un completo silencio. El poeta intenta decir que, en la unión mística del alma con Dios, se da la fusión de los contrarios. En otros versos, del mismo san Juan de la Cruz, se dice:

Vivo sin vivir en mí

y de tal manera espero,

que muero porque no muero.

En tanto que el deseo místico consiste en obtener la unión final con Dios, el poeta se siente muerto en vida: el alma es prisionera del cuerpo y lo que el místico quiere es morir para lograr, en otra vida, la unidad plena con el amado: así, muere porque no muere, es decir, que sólo muerto habrá de vivir en plenitud.

Otro recurso del que se vale el poeta es la intertextualidad, es decir, el uso de algún texto anterior, colocado en el interior del poema, sea de manera explícita o implícita. La mayoría de las ocasiones, cuando eso sucede, el poeta coloca el texto del poeta que lo precede a modo de epígrafe, para indicar de modo claro a qué hace referencia. En otras, la intertextualidad queda implícita y el lector debe indagar por el origen de la cita. Este último recurso es utilizado constantemente por T. S. Eliot: versículos completos de la Biblia subyacen en sus poemas.

Examinemos dos casos en los que la intertextualidad se expresa.

El primero de ellos pertenece al poeta Manuel Machado y es una glosa, se podría decir así, de un pasaje clásico de Cantar de Mio Cid. Desterrado el Cid, llega a Burgos y pide posada. El texto del Cantar, escrito en español medieval, dice:

El Campeador adeliñó a su posada,

assí commo llegó a la puerta, fallóla bien cerrada

por miedo del rey Alfonso que assí la avién parada…

Una niña de nuef años a ojo se parava:

—¡Ya Campeador, en buen ora cinxiestes espada!

El rey lo ha vedado, anoch d'el entró su carta

con grant recabdo e fuertemientre sellada.

Non vos osariemos abrir nin coger por nada;

Si non, perderiemos los averes e las casas,

e demás los ojos de las caras.

Cid, en el nuestro mal vos non ganades nada…

Sobre esta imagen, a partir de esa escena, tratada aquí con palabras escasas, el poeta Manuel Machado ha escrito otro poema (se llama "Castilla"), en el que sólo cita un verso del Cantar de Mio Cid, mientras que todo lo demás queda implícito; el poema de Machado dice:

El ciego sol se estrella

en las duras aristas de las armas,

llaga de luz los petos y espaldares

y flamea en las puntas de las lanzas.

El ciego sol, la sed y la fatiga.

Por la terrible estepa castellana,

al destierro con doce de los suyos,

—polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga.

Cerrado está el mesón a piedra y lodo…

Nadie responde. Al pomo de la espada

y al conto de las picas, el postigo

va a ceder… ¡Quema el sol, el aire abrasa!

A los terribles golpes,

de eco ronco, una voz pura, de plata

y de cristal responde… Hay una niña

muy débil y muy blanca

en el umbral. Es toda

ojos azules; y en los ojos, lágrimas.

Oro pálido nimba

su carita curiosa y asustada.

"¡Buen Cid! Pasad… El rey nos dará muerte,

arruinará la casa

y sembrará de sal el pobre campo

que mi padre trabaja…

Idos. El Cielo os colme de venturas…

"En nuestro mal, ¡oh Cid!, no ganáis nada".

Calla la niña y llora sin gemido…

Un sollozo infantil cruza la escuadra

de feroces guerreros,

y una voz inflexible grita: "¡En marcha!"

El ciego sol, la sed y la fatiga.

Por la terrible estepa castellana,

al destierro, con doce de los suyos

—polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga.

El único verso que Manuel Machado rescata del Cantar de Mio Cid es la frase dicha por la niña (en nuestro mal, ¡oh Cid!, no ganáis nada). La cita es casi literal, ya que ha sido levemente transformada (o actualizada al español que se habla hoy en la península ibérica). El poema desarrolla la escena: materializa, digámoslo así, a la niña (de la que en el Cantar sólo se dice que tiene nueve años,

pero nada sobre su rostro ni sobre sus lágrimas). En el Cantar, la niña le dice al Cid que se ha recibido una carta del rey, fuertemientre sellada, con toda la autoridad del sello real. La niña llama al Campeador, en el Cantar, con un epíteto épico; le dice: el que en buena hora ciñó espada, o sea, el que ha sido nombrado caballero y lleva, bien puesta a la cintura, su espada. De todo esto hace caso omiso el poeta Machado, para centrar la atención sólo en el rasgo emotivo que se desprende de la petición de la niña, lo que conmueve al Cid y a sus compañeros, aquí reducidos a doce, tal vez para sugerir un vínculo posible con los doce apóstoles que siguen a Jesús (el Cantar dice sessaenta pendones: significa que al Cid lo acompañan sesenta caballeros). Pero lo que vale en el poema de Machado es la recreación de la escena medieval con la que se inicia el destierro del Cid: estamos ante un caso de intertextualidad explícita, mejor, ante una recreación nacida de otro poema: porque un texto lleva a otro texto, un verso hace nacer, por contigüidad, otro más…

Lo propio ha realizado la poetisa mexicana Rosario Castellanos, apoyada en un pasaje de la Eneida, de Virgilio. El poeta épico desea mostrar el destino al que está sujeto Eneas: el héroe debe fundar la ciudad de Roma. A tal misión lo obligan los dioses, fuerza superior a todo. Ni siquiera el amor de Dido puede detenerlo: aun cuando Dido le ruegue a Eneas que no aborde el barco y no la abandone, los hados lo impiden (fata obstant, dice Virgilio). En el poema de Rosario Castellanos hay un cambio de perspectiva: el drama es visto desde el ángulo de la mujer, desde Dido, no desde el ángulo de Eneas: el poema épico se transforma en poema lírico. ¿Qué provoca el conflicto en el poema de Rosario Castellanos? El hecho de que Eneas sea semejante al viento, mientras que Dido semeja un árbol que no puede detenerlo: así, ella pone su corazón bajo el hachazo de un adiós tremendo.

Un texto, ya lo hemos dicho, hace a un poeta escribir otro texto. Un poeta lee a otro poeta. ¿Por falta de lo que algunos llaman inspiración? No, por el contrario, la poesía se nutre de palabras, no nace sólo del interior del poeta. La poesía, ¿dice verdad? Tal vez, en un sentido indirecto, la poesía acumula experiencias, condensa vida. No busca ni persigue la verdad, como hacen la filosofía o la ciencia. Se apoya, igual que toda narración, en lo verosímil: por eso, en ocasiones, lo que dice el poeta adquiere mayor densidad que aquello que damos en llamar realidad. Hagamos la pregunta, ¿puede el personaje ficticio, el personaje creado por la fantasía del poeta, Shakespeare por ejemplo, tener más realidad y ser más denso que un hombre real? ¿Por qué no? Pensemos en la propuesta que hace Antonio Machado por boca del profesor apócrifo Juan de

Mairena: “Cuando leemos en los periódicos noticias de esas grandes batallas en que mueren miles y miles de hombres, ¿cómo podemos dormir aquella noche? Dormimos, sin embargo… (porque) la tragedia… puramente aritmética no puede conmovernos”. En cambio, nos conmueve, hasta lo más hondo de nosotros mismos, leer cómo el cadáver ultrajado de Héctor es una y otra vez arrastrado por Aquiles ante los ojos, dolientes, de sus padres. De igual modo nos conmueve la muerte (ficticia) de Hamlet. ¿Por qué nos impacta la poesía? Porque tiene la virtud de la condensación: logra, por su densidad, crear realidades virtuales que separan lo accesorio de lo necesario. La poesía elimina lo superfluo y acumula en unas pocas palabras lo más importante de la (imposible) realidad.

6. EL RITMO POÉTICO (MÚSICA, ACENTO, RIMA)

Hasta aquí, nos hemos limitado a mostrar cómo el ritmo de la frase poética nace de los acentos y del número de las sílabas. Hay otras maneras, sin embargo, de lograr la musicalidad, el ritmo en poesía. Por ejemplo, a base de repeticiones de voces y de combinaciones de palabras. Veamos algunos casos, sin duda alguna ejemplares.

El poeta colombiano José Asunción Silva, para indicar la unidad estrecha de dos amantes, repite el mismo verso:

Y eran una sola sombra larga

y eran una sola sombra larga

y eran una sola sombra larga…

¿Nada añade un verso al otro porque son iguales? Cada verso, al repetirse, insiste en subrayar que los dos amantes se han vuelto uno solo. Por si lo anterior fuera poco, el poeta utiliza una leve aliteración en la consonante (silbante) s y en la vocal (abierta) a, con el propósito de alargar aún más la sombra que se proyecta. El verso es un decasílabo, explotado por el modernismo para romper con el que era de uso corriente en la versificación española. En vez de endecasílabos y octosílabos, el modernismo se valió de otros versos melodiosos, de diez y doce sílabas.

Rubén Darío da inicio al libro Prosas profanas con esta cuarteta:

Era un aire suave, de pausados giros,

el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;

e iban frases vagas y tenues suspiros

entre los sollozos de los violoncelos…

Los versos tienen doce sílabas. Con ellos y las aliteraciones en la consonante s, fricativa, silbante, suave, por un lado y por otro, en la consonante sencilla r, suave también, el poeta acentúa el tranquilo y agradable espacio que sugiere. Los cuatro versos indican, en un haz compacto, un ambiente en extremo delicado. El cuarto verso se pronuncia a la americana: la z de sollozos con el sonido de la s y la c de violoncelo también con el valor fónico de la s (no del dígrafo ch, no a la italiana). El poeta se ha valido aquí, pues, de otros recursos, diferentes a los que habíamos previamente señalado.

Pablo Neruda utiliza este recurso en el poema “Enfermedades en mi casa”. Para sugerir la violencia de la enfermedad que ha entrado en su casa, el poeta ha construido una imagen desmesurada: El mar se ha puesto a golpear por años una pata de pájaro. Así se da pie a la reiteración del dolor:

no hay sino llanto, nada más que llanto,

porque solo sufrir, solamente sufrir,

y nada más que llanto…

Al final de otra estrofa, el poeta reitera lo que ha dicho:

cuando es de noche, y no hay sino la muerte,

solamente la muerte, y nada más que el llanto…

Y en otra más:

Copas

en donde nada cae,

sino solo la noche,

nada más que la muerte…

El poema finaliza así:

escribo este poema que sólo es un lamento,

solamente un lamento.

Las reiteraciones logran crear un sentido de angustia y de tragedia que tal vez de otra manera hubiera sido imposible mostrar.

Si José Gorostiza dice que la golondrina es de escritura hebrea, por su parte, el poeta chileno Vicente Huidobro hace una verdadera creación no sólo del vuelo de la golondrina, sino de lo que significa su llegada, verano a verano, a las regiones donde anida y se reproduce. El poema en el que logra esta hazaña recibe el nombre de Altazor. Reproduzcamos la parte decisiva:

No hay tiempo que perder

Ya viene la golondrina monotémpora

Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan

Viene gondoleando la golondrina

A la horitaña de la montazonte

La violondrina y el goloncelo

Descolgada esta mañana de la lunala

Se acerca a todo galope

Ya viene viene la golondrina

Ya viene viene la golonfina

Ya viene la golondrina

Ya viene la goloncima

Viene la golonchina

Viene la golonclima

Ya viene la golonrima

Ya viene la golonrisa

La golonniña

La golongira

La golonlira

La golonbrisa

La golonchilla

Ya viene la golondía

Y la noche encoge sus uñas como el leopardo

Ya viene la golondrina

Que tiene un nido en cada uno de los dos calores

Como yo lo tengo en los cuatro horizontes

Viene la golonrisa

Y las olas se levantan en la punta de los pies…

No hay aquí un mero juego de palabras y sonidos. Con estos versos, que se encabalgan de manera rítmica, al parecer de un modo aleatorio, Huidobro indica el fenómeno bellísimo que es la llegada de parvadas de golondrinas a los sitios en que nacieron. La golondrina es ave migratoria. Cada verano, igual que el ulises salmón de los regresos, como tantos animales que vuelven al lugar de su nacimiento, las ballenas, los gansos, las mariposas, las anguilas, sean animales marinos o celestes, las golondrinas llegan al nido hecho antes por sus padres. Pero, en vez de describir este hecho simple, Huidobro se vale de repeticiones rítmicas y de cambios fónicos, sobre la base del nombre del ave diminuta. No dice: horizonte de la montaña; dice, en cambio, horitaña de la montazonte: este giro le permite combinar fonéticamente el nombre de la golondrina hasta obtener unos resultados significativos insólitos: los vuelos de las aves, por decenas, se entrelazan en el cielo y producen la algarabía intensa de colores, de trazos, de sonidos, de felicidad acaso, que el poema ofrece. La golondrina se hace instrumento músico (la violondrina y el goloncelo); produce un aire fresco y nuevo (la golonclima, la golonbrisa); crea poesía (la golonrima, la golonlira, la golontrina); le da otra vida a la vida (la golonniña); genera placer (la golonrisa); hace nacer la luz (la golondía)… El ritmo creado por esta combinación de palabras muestra la posibilidad, infinita casi, de la creatividad poética, a partir tan sólo de cambios en el orden de las sílabas que forman las palabras: Huidobro rompe las estructuras habituales del lenguaje y le otorga un valor inédito a la palabra: le restituye todas sus cualidades materiales, no en balde fue el poeta que inventó una corriente de vanguardia, fundamental en la poesía en lengua española, el Creacionismo.

Examinemos estos versos de López Velarde:

Las golondrinas nuevas, renovando

con sus noveles picos alfareros

los nidos tempraneros…

el amor amoroso

de las parejas pares…

El poeta recurre aquí a múltiples reiteraciones (nuevas, renovando, noveles, amor amoroso, parejas pares): logra así un efecto de paz (esa paz que desea para su pequeño pueblo, desgarrado por la mutilación de la metralla).

De lo anterior se desprende, tal vez, una conclusión: las palabras cobran su fuerza material al ser trabajadas por el poeta: son, ellas mismas, materia fónica, vibran y viven. No sólo significan y tienen sentido, sino que en el poema también se muestra el enorme valor sonoro del que están hechas.

Desde finales de la Edad Media, en algunos países de Europa (Italia, Francia, España, sobre todo), empezó a usarse una forma musical que hacía coincidir entre sí las dos sílabas finales de cada verso. En la España medieval, esas formas fueron desarrolladas en una estructura que recibió el nombre de cuaderna vía: cuartetas que rimaban de manera monocorde. Veamos un ejemplo (tomado del Libro de buen amor, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita):

Chica es la calandria e chico el ruiseñor,

pero más dulce cantan que otra ave mayor;

la muger, por ser chica, por eso non es pior;

con doñeo es más dulce que açúcar nin flor…

Rimar así fue algo por completo nuevo: la rima no existía ni en Grecia ni en Roma. Tampoco en los textos de los cantares mexicanos hay rima ni en la Epopeya de Gilgamesh ni en los versículos de la Biblia. La rima consonante se extendió con rapidez por la península ibérica, llegó a tierras americanas y se hizo

tan común que, durante largo tiempo, se consideró que formaba parte sustantiva de la poesía. En realidad, es sólo una de las posibles formas rítmicas del verso: marca el ritmo de la versificación y lo vuelve regular.

El ritmo de los poemas se dictó a partir de la rima, en especial la consonante (la que obliga a la cabal coincidencia de vocales y consonantes), a diferencia de la asonante (en la que sólo coinciden las vocales). Algunos poetas se sintieron presos, sin embargo, en estas formas tan rígidas y empezaron a encabalgar los versos. Así, Salvador Díaz Mirón realizó un ejercicio en el que, apoyado en rimas consonantes y versos endecasílabos, logró romper el carácter monorrítmico a que lo obligaba el número exacto de las sílabas del soneto. Adviértase, además, que el tercer verso de la cuarteta tiene doce sílabas, si las contamos gramaticalmente, pero debe ser leído como un verso de once sílabas (no se hace el hiato entre la i y la e, sino que se usa el procedimiento de la sinalefa: no se deshace el diptongo que tiene la palabra final, travieso (vieso, así, se lee como una sola sílaba y no como dos):

Semejas esculpida en el más fino

hielo de cumbre sonrojado al beso

del sol, y tienes el ánimo travieso

y eres embriagadora como el vino…

El primer verso finaliza en el adjetivo fino. Sin embargo, el ritmo y el sentido del verso obligan a continuar la enunciación en el verso siguiente, de manera que el endecasílabo se continúa en el sustantivo hielo. Y lo propio ocurre en el segundo verso, que debe encabalgarse al tercero y leerse en forma continua: beso/ del sol…

Pero eso no fue suficiente. Hacia la segunda mitad del siglo XIX y, con mayor fuerza aún en los inicios del siglo XX, surgieron las corrientes de vanguardia (igual en poesía que en música y pintura). Se rompieron los viejos moldes, aparecieron formas nuevas, se dio paso al ruido de la calle, los poetas empezaron a escribir de la misma manera como se hablaba. El surrealismo insistió, apoyado

en las teorías psicoanalíticas, en que se escribiera como fluye el sueño, de manera automática. De todas las audacias postuladas por las vanguardias quedó un sedimento básico y nacieron el verso libre y el verso blanco, en los que está ausente la rima. Los poetas, casi por regla general, hoy ya no se valen de la rima. Es preciso decir, empero, que la ausencia de rima, en el verso libre y en el verso blanco, no indica la ausencia de normas. Estos versos no deben emplear rimas internas, por ejemplo, deben valerse de las reglas de acentuación que poseen los versos en la lengua española, en la que no existe emisión de voz que supere las catorce sílabas del verso alejandrino.

Por otra parte, los versos de sílabas pares son eufónicamente armoniosos entre sí y no toleran la presencia de versos de sílabas impares. A su vez, los versos de sílabas impares guardan armonía entre ellos. Se oyen como incorrectos versos en los que se unen versos pares e impares. Así, la poesía moderna se vale de otros recursos y amplía sus registros: la imagen, la metáfora, el ritmo, los acentos…

Veamos ejemplos de lo dicho en la poesía de Octavio Paz. “Piedra de sol” es, quizá, el poema de más largo aliento de nuestro poeta. Está organizado de manera circular: finaliza exactamente como se inicia, con la misma serie de imágenes:

un sauce de cristal, un chopo de agua,

un alto surtidor que el viento arquea,

un árbol bien plantado mas danzante,

un caminar de río que se curva,

avanza, retrocede, da un rodeo

y llega siempre…

Se trata de versos endecasílabos de los que está ausente la rima; son, por lo tanto, versos blancos, métricamente impecables. ¿Qué nos indican esas imágenes? El poema tiene una obvia connotación amorosa y, desde este ángulo,

las imágenes que nos proporcionan sus primeros versos aluden a un mismo tema: el sauce de cristal, el chopo de agua, el árbol bien plantado mas danzante o el alto surtidor que el viento arquea son variantes de una fuente de la que brota un chorro de agua hacia lo alto. La imagen es evidente, pero por debajo de esa imagen se desliza otra: en el lenguaje poético de Paz, el surtidor es en ocasiones un símbolo sexual (“Refranes”):

No hay nada sino dos seres desnudos y abrazados

Un surtidor en el centro de la pieza

Manantiales que duermen con los ojos abiertos

Jardines de agua flores de agua piedras preciosas de agua

Verdes monarquías…

Octavio Paz es, entre otras cosas, un poeta del amor. Este poema lo pone en evidencia. “Piedra de sol”, en su integridad, es un poema amoroso, que gira sobre el mismo tema a lo largo de sus más de 600 versos. Aquí, lo que interesa destacar es que el poeta se ha valido de un recurso fónico determinado: el verso endecasílabo, sin rima alguna, o sea, blanco, para construir, en forma reiterada, imágenes, todas posibles, del fuego amoroso que late en su venas.

7. LA DISPOSICIÓN TIPOGRÁFICA

La frase poética se inserta en una estrofa y un conjunto de estrofas hace un poema. El soneto es un poema de sólo catorce versos, divididos en dos cuartetos y en dos tercetos. En cambio, la silva es un poema que no tiene divisiones estróficas, simula ser tan confuso como una selva, carece de límites internos (como el ἀπείρων del filósofo presocrático, el Caos de Hesíodo o la materia prima escolástica). El Primero sueño, de sor Juana Inés de la Cruz, no está dividido en estrofas y es un continuo:

Piramidal, funesta, de la tierra

nacida sombra, al cielo encaminaba

de vanos obeliscos punta altiva,

escalar pretendiendo las estrellas;

si bien sus luces bellas

exentas siempre, siempre rutilantes,

la tenebrosa guerra,

que con negros vapores le intimaba

la pavorosa sombra fugitiva,

burlaban, tan distantes,

que su atezado ceño,

al superior convexo aún no llegaba

del orbe de la diosa,

que tres veces hermosa

con tres hermosos rostros ser ostenta…

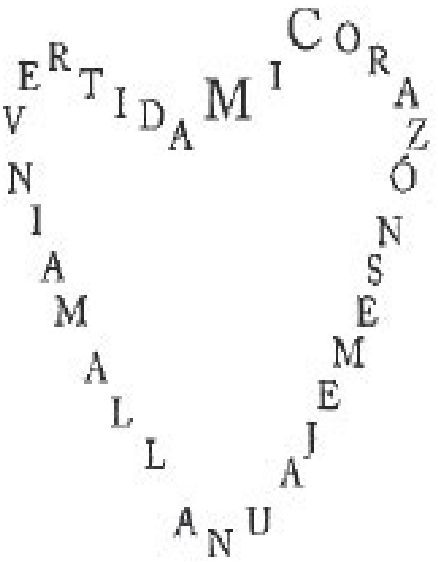
El poema continúa de igual manera: un verso tras otro, con métricas que van del endecasílabo al heptasílabo, o sea, con un ritmo sinuoso si se pudiera decir así. ¿Por qué? No se trata de un capricho. Esta disposición tipográfica y el ritmo del poema responden a un propósito y tienen un sentido: la poetisa quiere reproducir el flujo del sueño, confuso, sin cesuras, como el río que corre con entera libertad, sin nada que impida el camino de sus aguas…

Aquí entramos en un asunto que parece banal y carece de toda importancia: la disposición tipográfica. ¿Qué sentido tiene disponer los versos de una manera en vez de otra? Organizar un poema en catorce versos distribuidos, como se dijo ya, en dos cuartetos y dos tercetos, ¿importa? Otros poemas se organizan en tercetos, en donde el primer verso rima con el tercero y el segundo con el cuarto. ¿Por qué? ¿Es necesario que así sea? ¿Se trata de una camisa de fuerza que se impone a los poemas? Las reglas, ¿son límites? Los límites, ¿son obstáculos que pueden saltarse? Ceñirse a una disposición tipográfica, ¿es un límite? La frontera, ¿puede ser rota? El poeta, ¿se puede mover con libertad en el interior de estas normas? La disposición tipográfica, ¿puede ser alterada? El poema, lo dijimos, es un canto y en sus orígenes iba sólo por el aire: eran palabras aladas, dice Homero. Se necesita de la grafía para evitar que el canto se pierda o que se guarde o se pierda en la memoria incierta de los hombres. Es preciso transportar la voz, que brota del cerco de los dientes (así lo dice, una vez más, Homero), para fijarlo en el espacio. El poema pasa de ser una entidad volátil a ser una entidad inmóvil: el tiempo se coagula. ¿Cualquier forma de escritura resulta válida? ¿Sobre qué superficie se fija la palabra? Hoy, no cabe la menor duda, sobre el papel; mejor todavía, la voz ha sido atrapada en la pantalla de una computadora donde la luz la guarda, prisionera.

¿Cómo se organiza lo escrito? ¿Da igual cualquier disposición tipográfica? ¿Por qué la escritura de la poesía se ha dispuesto en forma de versos? ¿Qué indican los versos? Una medida: el verso señala el límite, muestra el abismo, la frontera (gráfica y sonora): allí, en este sitio preciso del papel termina cada verso (octosílabo, endecasílabo, qué importa la medida). El verso indica el borde y, en la tradición, se halla cerrado en sí mismo. La disposición tipográfica nos pone en

alerta: el verso es unidad de medida. Sin embargo, las vanguardia literaria introdujo el desorden y no aceptó la rigidez de la letra escrita (y tampoco de la letra impresa). Las vanguardias rompieron los esquemas y dispusieron de otra manera los versos.

Guillaume Apollinaire distribuye el verso, en sus caligramas, de una forma totalmente distinta a la tradicional: la tipografía misma tiene sentido (seguimos la versión del poeta Agustí Bartra): “Corazón, corona y espejo”.



Q

L R U M R

OS EYES E UE EN

UNO TRAS OTRO

RENACEN EN EL CORAZÓN DE LOS POETAS

EN

JOS ESTE

FLE ESPE

RE JO

LOS ES

SON TOY

MO EN

GUILLAUME

CO CE

NO APOLLINAIRE RRA

Y DO

LES VIVO

GE Y

ÁN NA

LOS TU

DOS RAL

GINA COMO

MA SON

I

Stéphane Mallarmé llevó hasta el límite este recurso. ¿Qué hizo? Un Coup de dés jamais n'abolira le Hasard (Un golpe de dados jamás abolirá el azar) fue, tal vez, el primer poema occidental que utilizó este recurso. Antes, por la necesidad misma de la grafía oriental, los poemas chinos y japoneses fueron dibujos (unas caligrafías de belleza insondable). Pero en el poema de Mallarmé, ¿cómo caen los dados sobre la mesa? ¿Siguen algún orden? ¿Cuál? La palabra francesa hazard es un regalo de la lengua española a la francesa. Nosotros tomamos la palabra del árabe. El término alea designa, en latín, los dados. Cuando César, al cruzar el Rubicón, dice alea jacta est, lo que dice, en rigor, es esto: arrojé los dados o los dados están sobre la mesa (la frase se ha traducido como si César hubiera dicho: "La suerte está echada"). Pero de alea viene la expresión aleatorio, que indica lo mismo que la voz árabe azar. Los dados son un juego de azar. ¿Qué ha querido decir, pues, el poeta Mallarmé? ¿Por qué organiza la tipografía del poema desde una página a la otra? El golpe del dado no puede abolir el azar; por el contrario, lo confirma: la página se dispone entonces de modo aleatorio o, si se prefiere decirlo así, azaroso. Un verso aquí, otro allá: un verso de la página impar puede ser leído llevándolo a la página par (o a la inversa). Ese poema se puede leer de múltiples maneras. La disposición tipográfica aleatoria (azarosa, estocástica) desea que sea así. En español, habría que seguir la versión, rigurosa, bella, exacta, del poeta peruano Ricardo Silva-Santisteban… (la línea intermedia representa la separación entre las dos páginas del libro):

El lúcido y señorial penacho

en la frente invisible

centellea

luego ensombrece

una delicada estatura tenebrosa

en su torsión de sirena

con las últimas impacientes escamas

del vértigo

enhiesta

al momento

de abofetear

bifurcadas

una roca

falso castillo

de pronto

evaporado en brumas

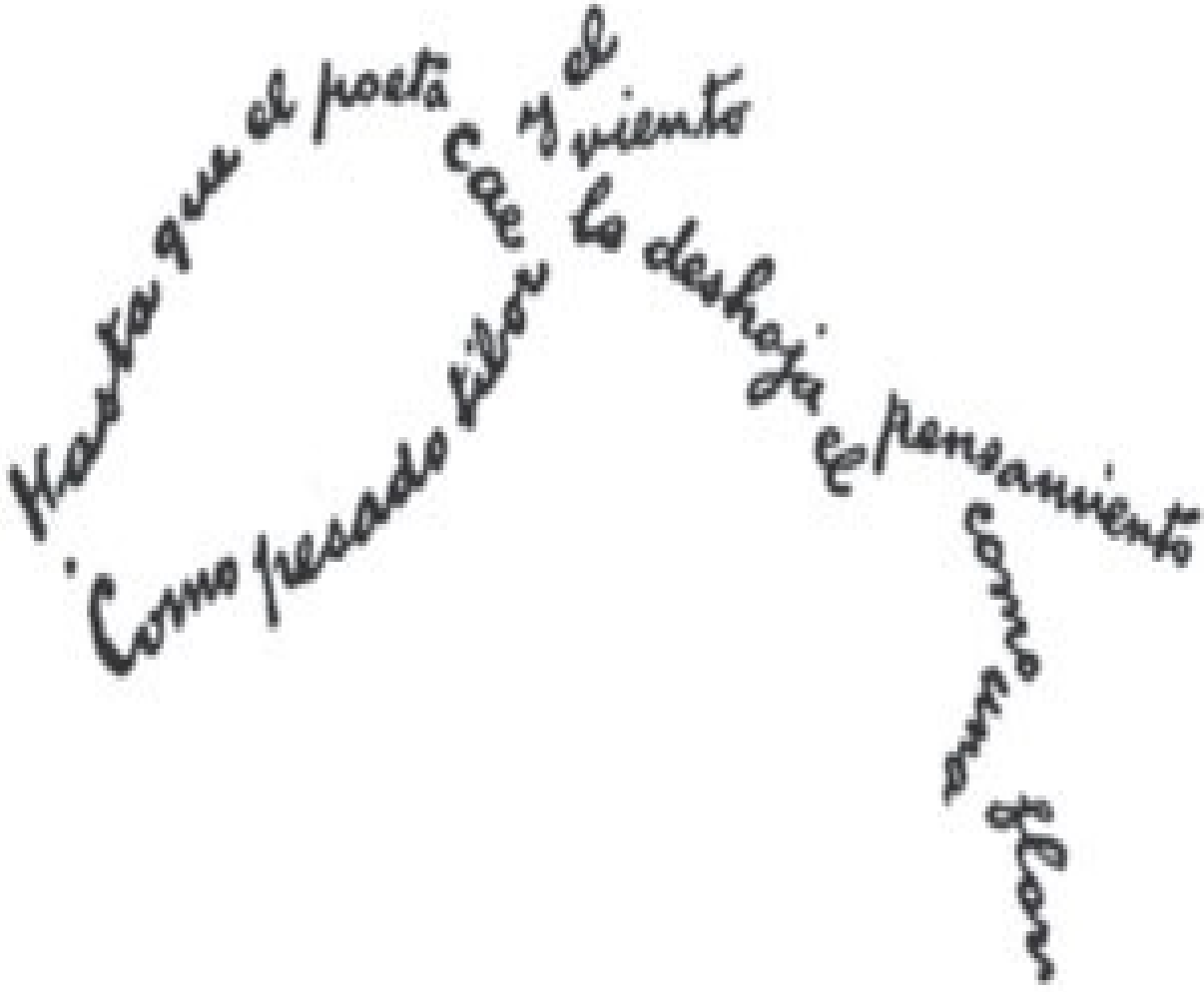
que impuso

un límite a lo infinito

José Juan Tablada, a su vez, dispone algunos de sus poemas apoyado en los recursos de la imprenta: los poemas son dibujos tipográficos. Si el poema habla de la embriaguez del poeta Li Po, supongamos, Tablada hace que los pies del poeta ebrio sigan el camino, a un mismo tiempo luminoso e incierto, de la luciérnaga: la disposición tipográfica reproduce los traspiés del poeta.

Luciérnagas alternas
que enmarañaban el camino
del Poeta ebrio de vino
con el zigzag de sus linternas

Hasta que el poeta cae y el viento
Como pesado tibor lo deshoja el pensamiento
como una flor



Octavio Paz decidió, en fechas relativamente recientes, hacer experimentos. Se apoyó en los hallazgos del poeta brasileño Haroldo de Campos, quien desarrolló la teoría y la práctica de una poesía que llamó concreta. El músico John Cage y el poeta Haroldo de Campos fueron dos fuentes que alimentaron los experimentos de Paz. El método aleatorio de Cage y la manera, igualmente aleatoria, de la poesía japonesa, le permitió a Paz la libertad de realizar múltiples experiencias. Este afán se expresó en la antología Poesía en movimiento, pero también en su poesía y en su poética. Así nació Renga, poema colectivo que sigue el modelo japonés de poetizar: cada poeta inicia su texto donde termina el del poeta anterior. Participaron en este experimento los poetas Jacques Roubaud, francés; Edoardo Sanguineti, italiano; Charles Tomlinson, inglés y Octavio Paz, mexicano. Fue una renovación, aunque los resultados no hayan sido del todo convincentes. Lo que importa destacar aquí es que la poesía está siempre en movimiento, que indaga por nuevas formas y por nuevos métodos de creación.

Los pintores modernos produjeron nuevas formas y usaron los materiales propios de la época. ¿Qué ha resultado? Los pintores tomaron como superficie el asbesto, como pintura el acrílico: el mármol, el óleo, el papel, la tinta, el carbón, les parecían materiales antiguos. Ahora se debía usar el acero, que dura; la pistola de aire, que lanza pintura de manera aleatoria. Sin embargo, el asbesto y la pintura vinílica se degradan con rapidez, no así el fresco, que resiste la injuria del tiempo ni el óleo que, al petrificarse, adquiere una luz interior y permanece.

En el caso de la poesía, que trabaja con materiales que la historia acumula a lo largo de los siglos, materiales que se sedimentan en palabras y forman la lengua, ¿es posible hablar de materiales nuevos? ¿Cuáles? La disposición tipográfica audaz, la ruptura de los ritmos, el léxico industrial, ¿son, por sí solos, novedad? En arte, lo que permanece no son los experimentos, que abren rutas nuevas, sin duda, sino las piezas maestras: la tecnología nueva sustituye con rapidez a la vieja tecnología. Lo que dura en la poesía es la obra lograda. En la misma poesía de Paz, lo que dura es el conjunto de sus obras maestras, o sea, “Piedra de sol”, “Mutra”, “El cántaro roto”, ni Renga ni Topoemas… Lo que permanece, en el caso de la poesía, es, finalmente, aquello que se plasma en las estructuras del verso, lo que se contiene en la frase poética, a su vez parte de una estructura coherente, que posee e irradia sentido.

8. LA ESTRUCTURA

Hemos dicho que la unidad mínima de sentido es la frase poética. Esto quiere decir que la frase poética posee una determinada estructura y se organiza de acuerdo con un sentido. Pero hemos afirmado también que la frase poética se inserta en una estructura un tanto más amplia, la estrofa y que la estrofa, a su vez, forma parte de otra estructura mayor, el poema. El poema, por consecuencia, tiene un orden, una secuencia, apunta hacia un fin. Si no lo hiciera así, sería un conjunto caótico.

Es verdad que la poesía moderna desarrolló un método de construcción que responde al nombre de enumeración caótica: una serie de elementos en apariencia dispersos y carentes de sentido que, sin embargo, responden a una sensación, a un estado de ánimo, a la mostración de un asunto angustioso: las posibilidades para lograr una enumeración caótica abundan, como lo muestra este poema de Neruda (“Galope muerto”):

Como cenizas, como mares poblándose,

en la sumergida lentitud, en lo informe,

o como se oyen desde el alto de los caminos

cruzar las campanadas en cruz,

teniendo ese sonido ya aparte del metal,

confuso, pesando, haciéndose polvo

en el mismo molino de las formas demasiado lejos,

o recordadas o no vistas,

o el perfume de las ciruelas que rodando a tierra

se pudren en el tiempo, infinitamente verdes…

Se advierte que las imágenes del poema se agrupan de un modo caótico: las cenizas, los mares poblándose en la “lentitud”, en lo “informe” y, luego, de la misma manera como se oyen las campanadas que se separan del metal que las produjo, se vuelven polvo porque las muele un molino extraño, que está demasiado lejos y esto se asocia, ¿por qué, de qué manera?, a las ciruelas que ruedan a la tierra para allí pudrirse también de un modo extraño, “infinitamente verdes”… En otro poema, “Entierro en el este”, se vale Neruda una vez más de este procedimiento:

Yo trabajo de noche, rodeado de ciudad,

de pescadores, de alfareros, de difuntos quemados

con azafrán y frutas, envueltos en muselina escarlata.…

Veamos otro ejemplo, también de Neruda (“Walking around”):

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos

colgando de las puertas de las casas que odio,

hay dentaduras olvidadas en una cafetera,

hay espejos

que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,

hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.…

Hemos reproducido estos casos de enumeración caótica para mostrar cómo, pese a que en apariencia carezcan de sentido (¿qué relación podría haber entre los

pájaros de color de azufre, las dentaduras olvidadas en una cafetera, los espejos, los paraguas, los venenos, los ombligos?), estos versos, unidos por un ritmo acezante, adquieren un sentido y se insertan en una estructura: dicen la angustia del poeta, acosado por objetos de esa ciudad que recorre, cansado de ser hombre.

Aristóteles exigía de la tragedia que poseyera un desarrollo: que presentara el tema, mostrara el nudo de la trama y que, finalmente, ésta quedara resuelta en el desenlace: tema, nudo, desenlace, he aquí la estructura de la tragedia griega. Hoy, el poema no responde a una estructura que se desenvuelve en el tiempo ficticio de la tragedia. El tiempo del poema está determinado por una tensión interior que indica su sentido. Para lograrlo, el poema necesita estar organizado de acuerdo con un fin, o sea, con un propósito específico, tal como hemos mostrado aun en los casos de la enumeración caótica. Los grandes poemas, los poemas decisivos, son así.

Por estructura del poema hemos de entender su organización con un fin que le es propio. Si la frase poética se cierra en sí misma, el poema es la unidad que se cierra en sus fronteras: ha de poseer coherencia. Coherencia no indica aquí un decir racional, a la manera de la filosofía o de la ciencia. Por el contrario, el poema está presidido por lo general por la emoción y el sentimiento. Tal vez proporcione un saber o un conocimiento, pero ni su método ni sus objetivos tienen un carácter racional. Posee una cierta racionalidad, pero en modo alguno la racionalidad de la ciencia. El poema no argumenta ni desarrolla una tesis. Y, sin embargo, cabe que se insista en este asunto: tiene coherencia, que acaso nazca de su tensión interna.

A este fin responde el concepto de estructura. El poema no posee, como lo exigía Aristóteles de la tragedia, tema, nudo y desenlace. Pero sí desarrolla o trata un asunto en donde el verso final le otorga todo su sentido. Un soneto de Francisco de Quevedo podrá servir como una ilustración (su título es largo: “Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió”):

¡Ah de la vida!… ¿Nadie me responde?

¡Aquí de los antaños que he vivido!

La Fortuna mis tiempos ha mordido;

las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin saber cómo ni adónde

la salud y la edad se hayan huido!

Falta la vida, asiste lo vivido,

y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;

hoy se está yendo sin parar un punto:

soy un fue y un será y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto

pañales y mortaja, y he quedado

presentes sucesiones de difunto.

Pocos poetas, como Quevedo, han escrito versos de esta profundidad para mostrar la brevedad de la vida, la decrepitud del cuerpo, la fugacidad del tiempo. El poema se inicia por una exclamación, un reclamo a los restantes hombres, los que están “en la vida”. Nadie responde al llamado. El poeta siente la soledad y ve cómo la salud y la edad se le escapan; todos los males lo acechan: ayer, hoy y mañana se le ofrecen como fugitivos o ya muertos. Dos versos alcanzan la cumbre más alta en el poema; poseen densidad: el poeta utiliza el verbo ser para jugar con los tiempos verbales, vueltos sustantivos: soy, dice, un fue, un será y un es: cuatro veces aparece el verbo ser, en diferentes tiempos y en dos distintas personas. Soy, en primera persona del singular, se transforma en sustantivo: un fue (pasado), un será (futuro) y un es (presente), conjugados luego en la tercera

persona. En este verso, un fue, un será y un es ya no trabajan como tiempos de un verbo, sino como sustantivos, a los que se añade el adjetivo cansado: un fue, un será y un es: los tres tiempos verbales, ya sustantivados, se cansan. En tanto que se unen el inicio de la vida (pañales) y su final (mortaja), el poeta ha quedado presentes sucesiones de difuntos. El último de los versos cierra, de una manera magnífica, el sentido entero del poema. No todos los poemas, desde luego, logran finales como éste, del gran poeta que fue Quevedo. Sólo las obras maestras.

Hemos avanzado, pues, desde el núcleo del poema, la frase poética, hasta la estructura y el sentido del mismo. Cabe subrayar que los poemas están hechos, en última instancia, sólo de palabras. Podrán estar dispuestos en la página de una manera o de otra, pero su materia prima es una materia fónica, la voz, que va por el aire o que se fija en un soporte cualquiera: el papel, la pantalla de computadora, la madera, la piedra, el mármol. La palabra, que tiene un sonido y un significado, es el material del que, en último término, están hechos todos los poemas. Cabe que nos preguntemos si hay palabras que sean, por sí mismas, poéticas. También es posible elevar otra pregunta: ¿hay temas estrictamente poéticos?

La respuesta es, desde luego, negativa. No existen ni temas ni palabras que posean, por sí solas, el carácter de poéticas. Todas las palabras pueden ser usadas por el poeta, cualquier tema es susceptible de ser transformado en materia poética.

9. EL TEMA, LAS PALABRAS

Ha habido épocas en las que ciertas palabras fueron estimadas, por sí solas, como poéticas. Tal vez sea el caso de la palabra rosicler, “palabra favorita”, según dice el lingüista Joan Corominas, del poeta Góngora. Rosicler designa el color de la aurora, pero cobra su origen en el color de un mineral llamado plata roja, que tiene plata, arsénico y azufre. Puede advertirse que se trata de un color complejo, tan complejo y lleno de matices el color que tiene la aurora, que no es ni rosácea ni rosa. Hoy, no existe ningún poeta que use la palabra rosicler para designar ningún color: todos los poetas la consideran en extremo cursi. Góngora, sin embargo, con esta palabra hizo un verso estupendo. Cuando le pide al Conde de Niebla que acuda a escuchar la “Fábula de Polifemo y Galatea”, dice que lo haga en momentos propicios, llenos de calma, o sea,

en las purpúreas horas

que es rosas la alba y rosicler el día.

Por el contrario, hay quienes consideran que existen palabras que deben ser excluidas de la poesía, por su carácter malsonante o porque sugieren algo morboso o indebido. Tal vez sea el caso de la palabra cachondo, que se deriva de cachorros, los hijos de una perra. Por extraño que nos parezca, nuestra lengua produjo la voz cachondo a partir de la perra en celo, que se cruza con varios machos que la siguen. Es una palabra que connota lo obsceno de un modo vulgar. En México, la palabra se usa con frecuencia con sentido sexual; ha producido el verbo cachondear. Y, pese a todo, con ella construyó un verso excelente José Gorostiza, donde habla del sueño, acaso del insomnio presidido por la lujuria:

La rapiña del tacto no se ceba

—aquí, en el sueño inhóspito—

en el templado nácar de su vientre,

ni la flauta Don Juan que la requiebra

musita su cachonda serenata.

El verso final de la estrofa es un endecasílabo yámbico o heroico que, como ya se ha dicho, tiene su acento prosódico en la sílaba central, la sexta, en este caso, en la vocal o de la palabra cachonda.

En otro pasaje de ese mismo poema, “Muerte sin fin”, Gorostiza utiliza otra palabra malsonante, pero la eleva de grado. El poema finaliza así:

Desde mis ojos insomnes

mi muerte me está acechando,

me acecha, sí, me enamora

con su ojo lánguido.

¡Anda, putilla del rubor helado,

anda, vámonos al diablo!

Con esto, lo único que deseamos subrayar es que, en poesía, toda palabra es susceptible de ser utilizada. Depende del contexto en que el poeta la coloque para que despliegue toda su eficacia.

Lo propio puede decirse de los temas de la poesía. No hay temas específicos que le pertenezcan, por sí solos, a la poesía. ¿El amor, el sueño, la muerte son, tal vez, los asuntos propios de la poesía? No, en modo alguno. Martin Heidegger cree que la poesía nace de los momentos en que las palabras comunes no son

aptas para decir todo aquello que acosa al poeta. En ocasiones así, el poeta tiene necesidad de hablar como si sólo pudiera balbucir. Se trata de una situación extrema y el poeta busca palabras que traduzcan un sentimiento profundo de desamparo: la muerte de la amada, la pérdida del padre, amores frustrados, la sensación de la vejez o la alegría del amor. Juan de Yépez siente que las palabras usuales no le bastan, que el amor que el alma siente por Dios, su amado, lo deja mudo:

Y todos cuantos vagan

de ti me van mil gracias refiriendo,

y todos más me llagan

y déjame muriendo

un no sé qué que quedan balbuciendo.

El poeta insinúa la dificultad del habla, al reiterar ciertos fonemas (no sé qué que quedan balbuciendo). Es una forma, acaso oblicua, de mostrar cómo, en las situaciones extremas, el lenguaje no es totalmente apto para expresar lo que se desea. Se recurre entonces a formas inéditas que sugieren lo que el poeta no puede decir de manera directa.

Pero la poesía, insistamos, carece de temas que le sean específicos. El poeta recurre a cualquier tema: la decrepitud, la política, la historia, las palabras mismas. El primer gran poema de la literatura occidental, la Ilíada, se inicia invocando a la musa Calíope, que preside el canto épico. Homero dice: Canta, oh diosa, la cólera de Aquiles, el hijo de Peleo… El objeto central de la poesía épica consistía en recordar las hazañas de los héroes. Tanto Homero como Hesíodo cantan para que no caigan en el olvido las hazañas de un héroe, el mejor de todos. ’Αλήθεια (Aletheia), en los poetas de la Grecia arcaica, significa algo así como el no-olvido. Es una voz formada por las raíces α (alpha) privativa, sin λήθη (lethé), olvido. En filosofía adquirió la connotación, ya en Sócrates y en Platón, de verdad. Homero desea conservar en la memoria de los hombres las hazañas y la cólera de Aquiles. He ahí su tema inicial.

Cabe decir que los primeros filósofos hablaban en lenguaje oracular, como si algún dios les hubiera dictado sus sentencias. El filósofo Parménides escribe en forma poemática. A la entrada del Oráculo de Apolo, en la isla de Delfos, estaban escritas estas dos frases, breves y precisas: Γνωθι σαυτο (Gnothi sautón, Conócete a ti mismo) y Μηδέν ἄγαν (Méden ágan, Nada en demasía). Así hablaban, pues, los lacedemonios, los ciudadanos de Esparta, en forma lacónica.

En un principio, la poesía dominaba el conjunto de lo escrito (y de lo dicho). Se hablaba, por decirlo así, en versos, tal vez para recordar, por medio del ritmo impuesto a las palabras, de modo mejor, lo que se decía. El teatro asumía la forma de los versos, ya no digamos los himnos sacros. La democracia distribuye en todo el pueblo el uso de la palabra, obliga a ofrecer argumentos: democratiza, pues, la razón. La prosa es una forma tardía de expresión y se vale del diálogo, de la confrontación entre dos o más conciencias. Pero la poesía no. Por el contrario, la poesía despliega la voz, carece de una respuesta inmediata. Los primeros textos en prosa surgen, precisamente, en la Grecia democrática: los Diálogos de Platón, las Historias de Heródoto.

En la Edad Moderna, la filosofía se expresa en prosa y la ciencia también. Es el momento crucial en el que la poesía cede cada vez más terrenos a la prosa y las narraciones ganan un espacio que antes era propiedad del poema. Poco a poco, este desplazamiento de la poesía por la prosa hace que aquella se vuelva más pura, por decirlo así, que limite sus formas de expresión. Se ha llegado a afirmar que el siglo XIX es el siglo de la novela, que la narrativa sustituyó a la poesía. No es así.

La novela no ha desplazado a la poesía. Por el contrario, varios de los poemas más altos y densos que conocemos fueron escritos desde la segunda mitad del siglo XIX y en el curso del siglo XX. Walt Whitman, Lautréaumont, Arthur Rimbaud, Paul Valery, Eliot, Pound, Huidobro, Pablo Neruda, César Vallejo, Miguel Hernández, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Octavio Paz, Eliseo Diego son poetas que han escrito poemas de gran aliento a lo largo del siglo XX. Tal vez sea necesario decir que el siglo de oro de la poesía mexicana es, precisamente, el siglo XX.

Cabría desechar una falsa teoría de la evolución, la que dice que una especie sustituye, por completo, a otra. La evolución no se produce de esa manera: todas las nuevas especies recuperan en sí mismas los estigmas de las que provienen, hay un proceso hereditario, que subsiste, por igual en los organismos biológicos

que en los sociales. La especie humana conserva atributos minerales y vegetales; también, por supuesto, rasgos fundamentales de organismos menos desarrollados. Esto se debe decir igualmente de las sociedades. La escritura no ha sustituido a la oralidad. El pensamiento cuantitativo tampoco ha desplazado al pensamiento cualitativo, así la expresión matemática sea, en cierto sentido, una culminación del pensamiento abstracto. En el terreno de la economía, la gran industria significó un paso adelante frente a la manufactura heterogénea, pero no la ha destruido; por el contrario, los grandes complejos industriales de la actualidad se apoyan en la manufactura: así, en un país se construye una parte de un aparato cualquiera, en otro la siguiente y, por fin, en alguna gran fábrica se ensambla el conjunto.

El impetuoso desarrollo de la narrativa ha hecho que la poesía se concentre en sí misma, que se vuelva, digámoslo así, más pura, que afine sus instrumentos expresivos. La lírica ha cobrado una nueva dimensión, desde luego, en detrimento de la épica. Pero la poesía lírica, desde el último tercio del siglo XIX, ha cobrado un auge nunca antes visto.

Se considera a Pablo Neruda, a Miguel Hernández, a César Vallejo, a Nicolás Guillén, a Pedro Mir, como poetas políticos, es decir, como poetas que han dedicado buena parte de su poesía a los temas políticos. Desde luego, es así. Pero no toda la poesía de estos poetas tiene ese carácter. César Vallejo es, ante todo, un poeta del dolor y la amargura más hondas:

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría.

Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

El dolor es, en este caso, el tema del poeta, que sufre sin explicaciones, sin remedio, con un dolor que no tuvo causa ni carece de causa, dolor producido acaso por todas las causas, lleno de paradojas. Por eso sufre, también, desde más

arriba.

Pero Vallejo también puede escribir poemas sobre la función de la palabra: ¡Y si después de tantas palabras/ no sobrevive la palabra! Lo mismo Octavio Paz, en un poema violento y lúcido (“Las palabras”):

Dales la vuelta,

cógelas del rabo (chillen, putas),

azótalas,

dales azúcar en la boca a las rejegas,

ínflalas, globos, pínchalas,

sórbeles sangre y tuétanos,

sácalas,

cápalas,

písalas, gallo galante,

tuérceles el gaznate, cocinero,

desplúmalas,

destrípalas, toro,

buey, arrástralas,

hazlas, poeta,

haz que se traguen todas sus palabras.

¿Qué deseamos subrayar? Lo que ya hemos dicho: todos los temas pueden ser

convertidos en poesía. La poesía vuelve sobre ella misma: hace un poema del poema. En los dos textos transcritos, el tema es la palabra. Igual en éste, que se debe a Jorge Luis Borges (“El Golem”):

Si (como afirma el griego en el Cratilo)

el nombre es arquetipo de la cosa,

en el nombre de rosa está la rosa

y todo el Nilo en la palabra Nilo…

Adviértase el sentido de lo dicho por Borges, que utiliza el recurso de la metonimia: sustituye el nombre de Platón por un sintagma, el griego, y a la vez da a entender que es el autor del diálogo Crátilo (que en ese verso debe pronunciarse como grave). Platón afirma, así, que las palabras son, de alguna manera extraña, modelos de las cosas. Si esto fuera de ese modo, en el nombre de la rosa hallaremos a la rosa misma y en la palabra Nilo también se encontrará todo este río, lleno de historia. ¿Es así? Desde Ferdinand de Saussure, la lingüística se ha dado a la ingrata tarea de demostrar que hay una clara separación entre el signo (el nombre o el significante) y el objeto que éste designa (el significado): entre la palabra y lo que mienta la palabra, hay un abismo; no son del todo idénticos el significante y el significado: una cesura se abre entre los dos.

Pero ni Platón ni Borges creen que sea así: ambos dicen que el nombre es arquetipo o modelo de la cosa: que la cosa se ajusta a su modelo, el nombre:

en el nombre de rosa está la rosa

y todo el Nilo en la palabra Nilo.

Ni Platón ni Borges dicen que la palabra o el nombre se adecuen a las cosas; al revés: las cosas imitan a su modelo: la palabra que nombra la cosa. ¿Es así? ¿De qué manera está la rosa en el nombre rosa? ¿Por qué todo el Nilo habría de estar en la palabra Nilo? La palabra tiene un gran poder de evocación: hace que podamos reproducir mentalmente la imagen del objeto que se nombra. Pero Borges no dice nada de esto por medio de un discurso ni intenta ninguna demostración racional: crea un poema, en el que afirma, sin demostrarlo; en el que dice, sin argumentarlo: he aquí otro rasgo, esencial, de la poesía, una de sus diferencias con la prosa.

Neruda habla así, en “Alturas de Macchu Picchu”: Del aire al aire como una red vacía… El poema continúa, como si fuera una letanía:

Águila sideral, viña de bruma.

Bastión perdido, cimitarra ciega…

Arquitectura de águilas perdidas.…

Serpiente andina, frente de amaranto…

Ramo de sal, cerezo de alas negras…

Luego, Neruda se pregunta por los hombres que levantaron esa ciudad que parece estar suspendida de las nubes:

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?

Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?

Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?

Fuiste también el pedacito roto

de hombre inconcluso, de águila vacía

que por las calles de hoy, que por las huellas,

que por las hojas del otoño muerto

va machacando el alma hasta la tumba?…

Macchu Picchu, pusiste

piedra en la piedra, y en la base, harapos?

Lo reiteramos, la poesía no tiene temas que le sean propios ni considera que sólo ciertas palabras posean el rasgo de ser, por encima de otras, poéticas, en tanto que las restantes carecen de esa posibilidad. Llegamos a un punto clave en poesía: el sentido del poema. Las palabras que usan la filosofía, la lógica o la ciencia tienen (o pretenden tener) significado preciso y apuntan en una dirección determinada: lo que denotan debe ser nítido. El análisis lógico del lenguaje lleva estas fórmulas al extremo: el pensamiento puro prescinde de todo contenido que proceda de los sentidos y acude a expresiones de orden simbólico (algebraico, matemático). Hasta el habla cotidiana desea claridad, para evitar ambigüedades entre el hablante y el oyente. Por el contrario, la poesía apela al rasgo material de la palabra, a su valor fónico, a las posibles sensaciones que genera. El lenguaje poético posee sentido y no significado; alude a diversas posibilidades, se abre a múltiples interpretaciones.

10. ESCUELAS, ESTILOS

Es imposible hablar, en tan breve espacio, de todas las escuelas y todos los estilos poéticos. Ni siquiera de las escuelas y los estilos que han sido predominantes en la lengua española. Algunos de esos estilos y de esas escuelas podrán apreciarse en la breve antología con la que finaliza esta Lección de poesía. Lo que conviene subrayar es el hecho de que tanto escuelas como estilos se suceden y desaparecen, mientras que los poemas creados por los maestros permanecen: son el sedimento sobre el que se apoyan nuevas generaciones de poetas. Las escuelas envejecen, los poemas, por el contrario, subsisten, como el río Tíber, del que dice Quevedo que solamente lo fugitivo permanece y dura.

La palabra estilo, que ahora posee el significado de forma de ser, la manera en que una persona, supongamos, se viste, o el modo de escritura de un poeta, en el inicio tuvo otra connotación: indicaba el punzón o el grafo con el que se hacía la incisión en la tablilla de cera sobre la que se escribía. En el discurso que pronunció al ingresar en la Academia Francesa, el Conde de Buffon dijo una frase sintomática: el estilo es el hombre mismo. Si invertimos la sintaxis de esta frase, obtenemos algo que no es demasiado diferente: el hombre mismo es el estilo. Si aceptáramos esta segunda expresión, querría decir que el hombre es aquello con lo que escribe e, incluso, lo que escribe, el estilo, la herramienta de que se vale al escribir. Tal vez sea así: no es igual escribir con un cincel de hierro sobre una piedra que hacerlo en una computadora moderna. Si esto es así, el escritor actual está hecho de luz.

El español se desgaja del latín hace cosa de mil años. La historia de la lengua española es, al propio tiempo, la historia de nuestra poesía. Por aquel entonces, los poemas empiezan a ser escritos en el habla del pueblo, no importa que la historia de la literatura escinda a los poetas en dos grandes segmentos: los miembros del Mester de clerecía (los hombres cultos de la época), por un lado, y los miembros del Mester de juglaría (los hombres del pueblo, que dicen los poemas de feria en feria), por el otro. Ambos escriben en romance: como dice el Maestro Gonzalo de Berceo, escriben en román paladino, en cual suele el pueblo fablar con so vezino.

Los primeros poemas escritos en español son de carácter épico o religioso:

Cantar de los Infantes de Lara, Libro de Alexandre o Milagros de Nuestra Señora, del propio Gonzalo de Berceo. Pero el poema paradigmático de la poesía en lengua española es Cantar de Mio Cid, poema épico de enorme altura, en buena medida comparable a lo que representan la Ilíada y la Odisea, de Homero, para toda Grecia, o a La Chanson de Roland, para Francia. Son los poemas fundadores de una lengua y de una tradición.

Ignoramos, en casi todos los casos, quién o quiénes fueron los autores de los poemas, que eran dichos en voz alta y se memorizaban. Conservar los poemas de esa manera generaba cambios y variantes. La escritura pudo fijar una de aquellas versiones, que es la que hoy se considera como válida. En los primeros siglos, los poetas de lengua española se valieron de versos de pocas sílabas. Luego, los poetas cultos desarrollaron formas mucho más complejas, como las que hallamos en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Todavía Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, o Jorge Manrique, escriben en versos castellanos, de sílabas escasas. Vendrá luego il dolce stil nuovo, que introducen en la península ibérica, desde Italia, dos poetas de gran estatura lírica, Juan Boscán y Garcilaso de la Vega. La poesía española no sólo se dulcifica sino que se hace más dúctil y diversa, hasta llegar a la cumbre poética del Siglo de Oro, donde resplandecen Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, sor Juana Inés de la Cruz, Lope de Vega, fray Luis de León, Calderón de la Barca y tantos y tantos más… A la lírica del barroco le sigue la poesía neoclásica, de no feliz memoria. El siglo XIX conocerá la influencia del romanticismo que en España dio un solo poeta de relativa altura, Gustavo Adolfo Bécquer. Así que la renovación de la poesía española viene de América y se debe, en lo fundamental, a José Martí, por un lado, y a Rubén Darío, por otro. Esta revolución literaria y lingüística, de la que somos herederos y cuyos frutos se encuentran en proceso, ha recibido el nombre de Modernismo, en tanto que puso a la moda la música de los poemas: moderno es voz que viene de moda y significa, en rigor, actualizar tendencias anteriores, poner al día la tradición. Sin embargo, en filosofía se habla de Edad Moderna, etapa en la que surge un pensamiento nuevo (Bacon, Galileo, Descartes): se acuña un nombre y se le otorga a una etapa de la filosofía. Lo propio se puede decir de la poesía: el de modernismo es un término que designa una época de la poesía en lengua española, y que se extiende, aproximadamente, desde 1885 hasta 1915, un año antes de que fallezca Rubén Darío. Las fechas son simbólicas, por supuesto, pero indican una tendencia renovadora con claridad: casi todos los poetas de ese periodo se acogen a las tendencias modernistas.

En México, el primer poeta que creció bajo esa divisa fue Manuel Gutiérrez

Nájera. Al amparo de su influencia escribieron luego Salvador Díaz Mirón y muchos otros poetas. Es necesario subrayar, sin embargo, que el Siglo de Oro de la poesía mexicana, dijimos antes, es el siglo XX. Nunca, como en el siglo anterior, ha habido en nuestro país poetas de la talla de Manuel José Othón, Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, José Gorostiza, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Efraín Huerta, Rubén Bonifaz Nuño, Alí Chumacero, Rosario Castellanos, ¿a qué seguir?

Lo propio puede decirse de otros países de lengua española. Tras de Darío, en Nicaragua surgen Salomón de la Selva, José Coronel Urtecho, Carlos Martínez Rivas, Ernesto Cardenal. En España, la generación de 1928: Federico García Lorca, Miguel Hernández, León Felipe, Luis Cernuda (después, Blas de Otero). En Cuba, siguen las huellas de José Martí, Nicolás Guillén y Eliseo Diego. En Chile, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo Neruda. En Argentina, Leopoldo Lugones y Jorge Luis Borges. En Colombia, Guillermo Valencia y José Asunción Silva. En Perú, César Vallejo, en fin, una legión de poetas de gran altura, como pocas veces se había visto en la lengua española. De casi todos ofrecemos al menos un fragmento de su poesía o un poema completo. Es necesario conocerlos y amar su escritura.

Pero también es necesario decir que la breve antología que aquí se ofrece no pretende otra cosa sino incitar a la lectura de nuestros grandes poetas, porque en ella ni están todos los que son ni están todos sus poemas. Era imposible hacerlo. Por lo anterior, es justo reconocer que toda selección responde al gusto de quien la hace y, aunque intente evitar la arbitrariedad y recoger sólo poemas indiscutibles, cierto elemento subjetivo la informará, sin duda. Esperamos que, a pesar de esta brevedad, cumpla su objetivo.

11. POSIBLES CONCLUSIONES

La poesía no refleja ni expresa la realidad. La poesía, en cierto sentido, crea lo real, en tanto que nos proporciona un matiz determinado de los objetos que forman la realidad. Tampoco es posible decir que la poesía exprese a la nación o al pueblo. Un gran poema, la gran creación, se imponen de tal modo a los pueblos que, por el contrario, se puede decir que los forman y los edifican, que permiten su verdadero desarrollo. Esto es lo que ocurre, en el fondo, en el subterráneo de la realidad (de lo que vagamente llamamos realidad, palabra que viene del latín res y que produjo, en el español, nada y nadie, bajo las formas res nata –nada- y res nati –nadie–, en tanto que en francés dio nada –rien- y en catalán la negación pura: ya que res, en esa lengua, significa no). Los poemas y los grandes escritos literarios forman a los pueblos. De ahí que podamos decir que Homero fue el educador del pueblo heleno, que Descartes le dio a Francia el sentido de la claridad y la precisión, que Newton exigió de Inglaterra el rigor científico, que Rubén Darío ha sido un paradigma para Nicaragua y, acaso, para toda Centroamérica.

La poesía no es verosímil, no dice verdad, aunque, por paradoja, la edifique. Jamás se puede decir de un poema o de una narración que sean verdaderos (o no); que se ajusten (o no) a la realidad, que digan la verdad (o que falseen) los hechos históricos. La literatura es, por sí misma, ficción. El terreno que pisa se halla en la imaginación. Que un poema o una construcción literaria sea ficticia no significa que sea falsa; quiere sólo decir que es producto de la pura imaginación. La literatura crea realidad, no la reproduce, no es un espejo, es la forma más alta de producir un fenómeno nuevo, que no existía bajo otra forma, antes de ser dicho o escrito. Es el triunfo superior de la palabra.

ANEXOS

BREVE ANTOLOGÍA (Y EJERCICIOS)

PRIMEROS POEMAS

1. Cantar de Mio Cid

(Fragmento)

Mio Cid Ruy Díaz por Burgos entró,

en su conpaña sessaenta pendones.

exiénlo ver mugieres e varones,

burgeses e burgesas por las finiestras son,

plorando de los ojos tanto avién el dolor,

de las sus bocas todos dizían una razón:

—¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!—

Exiénlo es la forma arcaica que asume el verbo exigir; finiestras es la forma antigua de ventana; burgeses equivale a burgaleses, los ciudadanos de Burgos; plorando es el gerundio de llorar; oviesse, el pretérito imperfecto de haber: hubiese. Mida las sílabas de los versos: indague si hay o no irregularidad métrica.

2. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita

(Libro de buen amor. De las propiedades que las dueñas chicas han. Fragmentos)

Quiero vos abreviar la predicación.
que siempre me pagué de pequeño sermón,
e de dueña pequeña e de breve razón,
ca lo poco e bien dicho finca en el corazón.

Del que mucho fabla ríen, quien mucho ríe es loco;
es en la dueña chica amor grande e non poco;
dueñas hay muy grandes que por chicas non troco;
e las chicas por las grandes non se arrepiente del troco…

Chica es la calandria e chico el ruiseñor,
pero más dulce cantan que otra ave mayor;
la muger, por ser chica, por eso non es pior;
con doñeo es más dulce que açúcar nin flor…

Siempre quis' muger chica más que grande nin mayor,

non es desaguisado del grand mal ser foidor;

del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor:

por ende de las mugeres la mejor es la menor.

¿Qué disposición tienen los versos? ¿Qué es la cuaderna vía? ¿Qué número de sílabas hay en cada verso?. Los versos, ¿están divididos en dos segmentos?

3. Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana

(Serranilla)

Moça tan fermosa
non vi en la frontera
como una vaquera
de la Finojosa.

Faciendo la vía
del Calatraveño
a Santa María,
vençido del sueño,
por tierra fragosa
perdí la carrera,
do vi la vaquera
de la Finojosa.

En un verde prado
de rosas e flores,

guardando ganado
con otros pastores,
la vi tan graciosa,
que apenas creyera
que fuese vaquera
de la Finojosa.

Non creo las rosas
de la primavera
sean tan hermosas
nin de tal manera,
fablando sin glosa
si antes supiera
de aquella vaquera
de la Finojosa.

Non tanto mirara
su mucha beldad,
porque me dejara
en mi libertad.
Mas dije: 'Donosa,

por saber quién era,

¿dónde es la vaquera

de la Finojosa?’

Bien como riendo,

Dijo: ‘Bien vengades,

que ya bien entiendo

lo que demandades:

non es desseosa de amar

nin lo espera,

aquesta vaquera de

la Finojosa’.

Los versos de la Serranilla son breves, de sólo seis sílabas; sólo algunos de ellos tienen rimas consonantes. Adviértase cómo la versificación en el español mudó, de versos cortos, a versos más amplios, hasta llegar al alejandrino, de 14 sílabas.

4. Jorge Manrique

(Coplas a la muerte de su padre, don Rodrigo Manrique. Fragmentos)

Recuerde el alma dormida,
abive el seso y despierte,
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el plazer,
cómo después de acordado
da dolor.
cómo, a nuestro parescer,
cualquiera tiempo passado
fue mejor.

Pues si vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado,

si juzgamos sabiamente,

daremos lo no venido

por passado.

No se engañe nadie, no,

pensando que ha de durar

lo que espera

más que duró lo que vio,

pues que todo ha de passar

por tal manera.

Nuestras vidas son los ríos

que van a dar en la mar

que es el morir:

allí van los señoríos

derechos a se acabar

y consumir;

allí los ríos caudales,

allí los otros, medianos

y más chicos,

allegados son iguales

los que biven por sus manos

y los ricos…

¿Qué se fizo el rey don Juan?

Los infantes de Aragón,

¿qué se fizieron?

¿Qué fue de tanto galán?

¿Qué fue de tanta invención

como truxieron?

Las justas y los torneos,

paramentos, bordaduras

y cimeras,

¿fueron sino devaneos?,

¿qué fueron, sino verduras

de las eras?…

▪

Advierta cómo el poeta alterna versos de diferentes métricas. ¿Armonizan? ¿Qué sentimiento le deja este poema? El poeta, al hablar de la muerte de su padre, ¿habla sólo de ese trance? ¿Podemos identificarnos con su dolor?

5. Gutierre de Cetina

(Madrigal)

Ojos claros, serenos,

si de un dulce mirar sois alabados,

¿por qué, si me miráis, miráis airados?

Si cuanto más piadosos,

más bellos parecéis a aquel que os mira,

no me miréis con ira,

porque no parezcáis menos hermosos.

¡Ay, tormentos rabiosos!

Ojos claros, serenos,

ya que así me miráis, miradme al menos.

Este poema de amor, en su brevedad, ha permanecido como un poema esencial de la poesía en lengua española. Cetina vivió y murió en Nueva España. ¿Qué expresa en este poema? ¿Una contradicción? ¿Cuál? ¿Qué tipo de versos se alternan en él? ¿Armonizan entre sí?

ROMANCES CLÁSICOS Y MODERNOS

6. Romancero del Cid

(Romance 20, “La jura en Santa Gadea”)

En Santa Gadea de Burgos
do juran los hijosdalgo,
allí toma juramento
el Cid al rey castellano,
sobre un cerrojo de hierro
y una ballesta de palo.
Las juras eran tan recias
que al buen rey ponen espanto.
—Villanos te maten, rey,
villanos, que non hidalgos;
abarcas traigan calzadas,
que no zapatos con lazo;
traigan capas aguaderas,
no capuces ni tabardos;
con camisones de estopa,
no de holanda ni labrados;

cabalguen en sendas burras,

que no en mulas ni en caballos;

las riendas traigan de cuerda,

no de cueros fogueados;

mátente por las aradas,

no en camino ni en poblado;

con cuchillos cachicuernos,

no con puñales dorados;

sáquente el corazón vivo

por el derecho costado,

si no dices la verdad

de lo que te es preguntado:

si tú fuiste o consentiste

en la muerte de tu hermano.

Las juras eran tan fuertes

que el rey no las ha otorgado.

Allí habló un caballero

de los suyos más privado:

—Haced la jura, buen rey,

no tengáis de eso cuidado,

que nunca fue rey traidor

ni Papa descomulgado.

Jura entonces el buen rey

que en tal nunca se ha hallado.

Después habla contra el Cid

malamente y enojado:

—Mucho me aprietas, Rodrigo,

Cid, muy mal me has conjurado;

mas si hoy me tomas la jura,

después besarás mi mano.

—Aqueso será, buen rey,

como fuer galardonado,

porque allá en cualquiera tierra

dan sueldo a los hijosdalgo.

—¡Vete de mis tierras, Cid,

mal caballero probado,

y no te entres más en ellas

desde este día en un año!

—Que me place, dijo el Cid,

que me place de buen grado,

por ser la primera cosa

que mandas en tu reinado.

Tú me destierras por uno,

Yo me destierro por cuatro.

Ya se partía el buen Cid

sin al rey besar la mano;

ya se parte de sus tierras,

de Vivar y sus palacios:

las puertas deja cerradas,

los alamudes echados,

las cadenas deja llenas

de podencos y de galgos;

sólo lleva sus halcones,

los pollos y los mudados.

Con él iban los trescientos

caballeros hijosdalgo;

los unos iban a mula

y los otros a caballo;

todos llevan lanza en puño,

con el hierro acicalado,

y llevan sendas adargas

con borlas de colorado.

Por una ribera arriba

al Cid van acompañando;

acompañándolo iban

mientras él iba cazando.

▪

¿Cuántas sílabas tienen los versos del romance? ¿Hay rimas en todos los versos? En unos versos, ¿hay rimas consonantes y en otros asonantes? Otros versos, a su vez, ¿quedan sin rima y son blancos? ¿Qué modelo de héroe épico se dibuja en este romance? ¿Coincide o no con el Cid histórico? ¿Coincide con el Cid que se presenta en el Cantar? El héroe literario, ¿debe coincidir con el histórico?

7. Federico García Lorca

(Muerte de Antoñito el Camborio)

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil.
Les clavó sobre las botas
mordiscos de jabalí.
En la lucha daba saltos
jabonados de delfín.
Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí,
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir.
Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris,
cuando los erales sueñan
verónicas de alhelí,

voces de muerte sonaron

cerca del Guadalquivir.

Antonio Torres Heredia,

Camborio de dura crin,

moreno de verde luna,

voz de clavel varonil:

¿quién te ha quitado la vida

cerca del Guadalquivir?

Mis cuatro primos Heredia,

hijos de Benamejí.

Lo que en otros no envidiaban

ya lo envidiaban en mí.

Zapatos color corinto,

medallones de marfil,

y este cutis amasado

con azucena y jazmín.

¡Ay Antoñito el Camborio,

digno de una emperatriz!

Acuérdate de la Virgen

porque te vas a morir.

¡Ay Federico García,

llama a la Guardia Civil!

Ya mi talle se ha quebrado

como caña de maíz.

Tres golpes de sangre tuvo

y se murió de perfil.

Viva moneda que nunca

se volverá a repetir.

Un ángel marchoso pone

su cabeza en un cojín.

Otros de rubor cansado,

encendieron un candil.

Y cuando los cuatro primos

llegan a Benamejí,

voces de muerte cesaron

cerca del Guadalquivir.

García Lorca, ¿ha renovado la tradición? ¿Hay una sola rima, la asonante, a lo largo de todo el romance? ¿En qué vocal se apoya la rima? Esa rima se repite cada dos versos, ¿qué logra así el poeta? Las imágenes, ¿son las tradicionales? ¿Qué aporta García Lorca al género del romance?

POEMAS POPULARES

8. Cancionero anónimo

8 a

Al alba venid, buen amigo,

al alba venid.

Amigo al que yo más quería

venid al alba del día.

Amigo al que yo más amaba,

venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,

non trayáis compañía.

Venid a la luz del alba,

non traigáis gran compaña.

8 b

Tres morillas me enamoran

en Jaén:

Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas

iban a coger olivas

y hallábanlas cogidas

en Jaén:

Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas

y tornaban desmaídas

y las colores perdidas

en Jaén:

Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan lozanas,

tres moricas tan lozanas

iban a coger manzanas

a Jaén:

Axa y Fátima y Marién.

8 c

¿Agora que sé de amor

me metéis monja?

¡Ay, Dios, qué grave cosa!

Agora que sé de amor

de caballero,

agora me metéis monja

en el monasterio.

¡Ay, Dios, qué grave cosa!

8 d

De los álamos vengo, madre,

de ver cómo los menea el aire.

De los álamos de Sevilla,

de ver a mi dulce amiga.

De los álamos vengo, madre,

de ver cómo los menea el aire.

Adviértase la sencillez de estos ejemplos, la limpieza de la expresión, el duelo del amor, la queja de la mujer: canciones breves, pequeñas estampas, pocas palabras.

SONETOS

9. Garcilaso de la Vega

(Soneto X)

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas.

¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas, que en tanto bien por vos me vía,
que me avíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por término me distes,
llévame junto el mal que me dejastes.

Si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Los de Garcilaso son los primeros sonetos escritos en lengua española. Siguen il dolce stil nuovo, el nuevo estilo dulce que él y Boscán traen desde Italia, también están en ellos los primeros versos endecasílabos. Adviértanse las formas arcaicas de la conjugación de los verbos y los hiatos que deben hacerse al leer los versos.

10. Francisco de Quevedo

(A Roma sepultada en sus ruinas)

Buscas a Roma en Roma, oh peregrino,
y en Roma misma a Roma no la hallas,
cadáver son las que ostentó, murallas,
y tumba de sí proprio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino,
y limadas del tiempo, las medallas
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades que blasón latino.

Sólo el Tíber quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya, sepultura,
la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma, en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme, y solamente

lo fugitivo permanece y dura!

El verso final de este poema ha quedado impreso en la memoria literaria como uno de los versos más perfectos que se hayan escrito como cierre de un soneto, ¿por qué? ¿Qué contraste presenta aquí el poeta? ¿Qué dura? ¿La piedra? ¿Lo que huye? El Monte Aventino es una de las Siete Colinas de Roma y el Tíber es el río que atraviesa la ciudad. Quevedo recorre la Citavecchia y la compara con el río: ¿es una metáfora? ¿De qué? ¿Alude sólo a un hecho histórico? ¿Adquiere otro sentido?

11. Sor Juana Inés de la Cruz

(Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimiento a las Musas)

En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?

¿En qué te ofendo, cuando sólo intento

poner bellezas en mi entendimiento

y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas;

y así, siempre me causa más contento

poner riquezas en mi entendimiento

que no mi entendimiento en las riquezas.

Yo no estimo hermosura que, vencida,

es despojo civil de las edades,

ni riqueza me agrada fementida,

teniendo por mejor, en mis verdades,

consumir vanidades de la vida,

que consumir la vida en vanidades.

Lo más importante en todo poema es su sentido. ¿Qué sentido tiene este soneto de sor Juana? Los conceptos de belleza y de riqueza, ¿tienen distinta acepción en cada estrofa? ¿Se oponen dos tipos de bellezas y dos tipos de riquezas en el soneto? Este poema, ¿podría ser considerado una lección de moral? ¿Expresa un deseo profundo de la poetisa?

12. Manuel José Othón

(Idilio Salvaje. En el desierto)

¡Qué enferma y dolorida lontananza!
¡Qué inexorable y hosca la llanura!
Flota en todo el ambiente tal pavura
como si fuera un campo de matanza.

Y la sombra que avanza, avanza, avanza,
parece, con su trágica envoltura,
el alma ingente, plena de amargura,
de los que han de morir sin esperanza.

Y allí estamos nosotros, oprimidos
por la angustia de todas las pasiones,
bajo el peso de todos los olvidos.

En un cielo de plomo el sol ya muerto y
en nuestros desgarrados corazones

¡el desierto, el desierto y el desierto!

El sujeto lírico ha padecido un amor prohibido, que le provoca un intenso dolor, de orden moral. El paisaje físico, en este caso el paisaje del desierto, ¿semeja el mismo paisaje interior, el desierto espiritual? ¿Por qué se repiten las palabras avanza y desierto? ¿Qué sentido tiene la reiteración?

13. Carlos Pellicer

(Sonetos todo un día, primer soneto)

Siento en mi desnudez, rampa y ceniza
por donde suben ángeles de fuego,
caer la lluvia con tendido apego
y en cada poro hallar luz llovediza.

Y soy la nube que en volcán se iza
aparentando sólido sosiego.
y el clima azul del aire solariego
con impalpable don la encoleriza.

Tal pensé y escribí. Y a medio cielo,
el Sol, igual a mí, desnudo y fuerte,
acompañó mi material desvelo.

Y el campo y yo temblamos de tal suerte,
como si en un jardín, a trino y vuelo,

cruzara un ruiseñor lleno de muerte.

Los catorce versos de que se compone un soneto parecen una forma rígida, una suerte de cárcel para el trabajo del poeta. No lo son, sin embargo, si éste los asume como un reto que debe superar. Es lo que hace Pellicer: arroja vino nuevo en odres viejos. Note la metáfora profunda que se halla en los dos últimos tercetos, de qué manera compara Pellicer al Sol con un ruiseñor: ¿qué rasgo profundo los une?

▪

VERSOS DE MÉTRICAS DISTINTAS

14. Fray Luis de León

(Canción de la vida solitaria)

¡Qué descansada vida

la del que huye el mundanal ruïdo

y sigue la escondida

senda por do siempre han ido

los pocos sabios que en el mundo han sido;

que no le enturbia el pecho

de los soberbios grandes el estado,

ni del dorado techo

se admira, fabricado

del sabio Moro, en jaspes sustentado!

No cura si la fama

canta con voz su nombre pregonera

ni cura si encarama

la lengua lisonjera

lo que condena la verdad sincera.

¿Qué presta a mi contento,

si soy del vano dedo señalado;

si, en busca deste viento,

ando desalentado

con ansias vivas, con mortal cuidado?

¡Oh monte, oh fuente, oh río!

¡Oh secreto seguro, deleitoso!,

roto casi el navío,

a vuestro almo reposo

huyo de aqueste mar tempestüoso.

Un no rompido sueño.

un día puro, alegre, libre quiero;

no quiero ver el ceño

vanamente severo

de a quien la sangre ensalza o el dinero.

Despiértenme las aves

con su cantar sabroso no aprendido;

no los cuidados graves

de que es siempre seguido

el que al ajeno arbitrio está atenido.

Vivir quiero conmigo;

gozar quiero del bien que debo al cielo,

a solas, sin testigo,

libre de amor, de celo,

de odio, de esperanza, de recelo.

Del monte en la ladera,

por mi mano plantado tengo un huerto,

que con la primavera,

de bella flor cubierto,

ya muestra en esperanza el fruto cierto;

y, como codiciosa

por ver y acrecentar su hermosura,

desde la cumbre airosa

una fontana pura

hasta llegar corriendo se apresura;

y, luego sosegada,

el paso entre los árboles torciendo,

el suelo, de pasada,

de verdura vistiendo

y con diversas flores va esparciendo.

El aire el huerto orea

y ofrece mil olores al sentido;

los árboles menea

con un manso ruïdo,

que del oro y el cetro pone olvido.

Ténganse su tesoro

Los que de un falso leño se confían;

no es mío ver el lloro

de los que desconfían,

cuando el cierzo y el ábrego porfían.

La combatida antena

cruje, y en ciega noche el claro día

se torna; al cielo suena

confusa vocería,

y la mar enriquecen a porfía.

A mí una pobrecilla

mesa, de amable paz bien abastada,

me baste; y la vajilla,

de fino oro labrada,

sea de quien la mar no teme airada.

Y mientras miserable

mente se están los otros abrasando

con sed insacïable

del peligroso mando,

tendido yo a la sombra esté cantando;

a la sombra tendido,

de hiedra y lauro coronado,

puesto el atento oído

al son dulce, acordado,

del plectro sabiamente menëado.

Este poema se apoya en el tema, desarrollado por Horacio en su famosa Oda, del desprecio de la corte, la riqueza y el favor de los poderosos. Se trata de un poema de carácter intertextual, una parodia del beatus ille (dichoso aquél), del poeta latino. Pero la Canción de fray Luis combina ideas cristianas y paganas, en particular, de estas últimas, la filosofía estoica. Fray Luis fue sujeto a juicio y llevado a prisión durante cuatro años; lo persiguió la Inquisición por haber traducido el Cantar de los cantares. El poema tiene la forma de una silva: versos de diferentes métricas. Al medir estos versos se advertirá la cantidad de hiatos que el poema contiene. Por otro lado, también es de destacar cómo uno de los versos termina aparentemente en un sustantivo que, sin embargo, se prolonga en el siguiente verso para formar el adverbio en mente. La palabra plectro es un cultismo: designa la madera con la que se golpeaba, en la Antigüedad, algún instrumento de cuerda.

15. Rubén Darío

(Lo fatal)

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror…
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la muerte que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!…

Rubén Darío es por sí solo toda una época y todo un continente. Renovó por completo la poesía en lengua española. Este poema lo revela. Podría haber sido un soneto… salvo que tiene trece versos y los dos últimos tienen, el penúltimo, nueve sílabas, y el final sólo siete… ¿Por qué? ¿Es una audacia? ¿Es una ruptura de la tradición, consciente? El octavo verso termina en la preposición por, lo que no es en modo alguno habitual, ¿por qué? Los versos son, en general, alejandrinos, o sea, de catorce sílabas, pero los hay de trece y de otras medidas irregulares. Cabe preguntar porqué. Sobre todo, cabe hacer la pregunta por el sentido de este poema, tan breve, en la producción lírica de Darío: cierra su libro Cantos de vida y esperanza: allí el primer poema se inicia con una confesión de orden personal: Yo soy aquel que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana,/ en cuya noche un ruiseñor había/ que era alondra de luz por la mañana. ¿Qué le ha sucedido al poeta? ¿Qué dolor profundo lo invade? ¿Hay una relación entre el primero y el último de los poemas del libro?

16. Ramón López Velarde

(Hermana, hazme llorar…)

Fuensanta:
dame todas las lágrimas del mar.
Mis ojos están secos y yo sufro
unas inmensas ganas de llorar.

Yo no sé si estoy triste por el alma
de mis fieles difuntos
o porque nuestros mustios corazones
nunca estarán sobre la tierra juntos.

Hazme llorar, hermana,
y la piedad cristiana
de tu mano inconsútil
enjúgueme los llantos con que llore
el tiempo amargo de mi vida inútil.

Fuensanta:

¿tú conoces el mar?

Dicen que es menos grande y menos hondo

que el pesar.

Yo no sé ni porqué quiero llorar:

será tal vez por el pesar que escondo,

tal vez por ni infinita sed de amar.

Hermana:

Dame todas las lágrimas del mar.

En este pequeño poema están todos los rasgos de la poesía de López Velarde: su nunca realizado amor por Fuensanta, la unión de erotismo y religiosidad.
¿Produce algún sentimiento? ¿Cuál? ¿Por qué?

17. Miguel Hernández

(Elegía)

(En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo, Ramón Sijé, con quien tanto quería)

Yo quiero ser llorando el hortelano

de la tierra que ocupas y estercolas,

compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas

y órganos mi dolor sin instrumento.

a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.

Tanto dolor se agrupa en mi costado,

que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,

un hachazo invisible y homicida,

un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,

lloro mi desventura y sus conjuntos

y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,

y sin calor de nadie y sin consuelo

voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,

temprano madrugó la madrugada,

temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,

no perdono a la vida desatenta,

no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta

de piedras, rayos y hachas estridentes

sedienta de catástrofes y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con los dientes

y besarte la noble calavera

y desamordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:

por los altos andamios de las flores

pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.

Volverás al arrullo de las rejas

de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,

y tu sangre se irán a cada lado

disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,

llama a un campo de almendras espumosas

mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas

del almendro de nata te requiero,

que tenemos que hablar de muchas cosas,

compañero del alma, compañero.

Esta Elegía, ordenada en tercetos endecasílabos, muestra que, a pesar de que la poesía moderna haya abandonado el uso de la rima, aún puede hacer uso de ella para lograr versos de factura superior. ¿Qué verso rima con cuál? Al preguntar por el sentido del poema: ¿qué dolor está presente en él, ante la muerte? ¿Con qué fuerza se expresa?

VERSOS CON RIMA ASONANTE

18. Pablo Neruda

(Poema 20 de Veinte poemas de amor

y una canción desesperada)

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: 'La noche está estrellada,

y tiritan, azules, los astros, a lo lejos'.

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Yo la quise y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.

La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.

Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.

Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.

La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos, alguien canta. A lo lejos.

Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.

Mi corazón la busca y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.

Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.

Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.

Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.

Es tan corto el amor, y tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,

mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque sea el último dolor que ella me causa,

y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

El poema está ordenado en versos alejandrinos pareados. Sin embargo, poseen una musicalidad distinta a la que tienen otros versos alejandrinos, tradicionales, ¿por qué? A partir del sexto verso, se produce una rima asonante apoyada en las vocales i y o, ¿se percibe ¿Se advierte la oscilación amorosa del sujeto lírico? ¿Ama todavía a la mujer? ¿Hay en este poema un trabajo de duelo por la pérdida de la amada? ¿Cómo expresa el poeta su tristeza?

VERSOS BLANCOS

19. César Vallejo

(Masa)

Al fin de la batalla,

y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre

y le dijo: 'No mueras, te amo tánto!'

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:

'¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!'

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,

clamando: 'Tánto amor y no poder nada contra la muerte!'

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,

con un ruego común: '¡Quédate, hermano!'

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la Tierra

lo rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;

incorporose lentamente;

abrazó al primer hombre; echose a andar…

▪

¿Qué sentido tiene este poema? ¿Acaso es posible que un cadáver resucite? Pero, en verdad, ¿es esto a lo que apunta el poema? ¿Qué subyace en él? Se trata de un hombre muerto en la batalla. ¿Qué quiere decir el poeta? ¿Cuándo dejará de haber muertos en batallas? ¿Cuando deje de haber guerras? Antes que la imposible resurrección de un cadáver, ¿acaso no intenta sugerir el poeta que un día, el día en el que todos los hombres de la Tierra se vean como hermanos, dejará de haber muertos en batallas, es decir, dejará de haber cadáveres de combatientes? ¿Es así?

20. José Gorostiza

(Muerte sin fin. Fragmento)

Porque el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
en el minuto mismo del quebranto,
cuando los peces todos
que en cautelosas órbitas discurren
como estrellas de escamas, diminutas,
por la entumida noche submarina,
cuando los peces todos,
y el ulises salmón de los regresos
y el delfín apolíneo, pez de dioses,
deshacen su camino hacia las algas;
cuando el tigre que huella
la castidad del musgo
con secretas pisadas de resorte
y el bóreas de los ciervos presurosos
y el cordero Luis XV, gemebundo,

y el león babilónico

que añora el alabastro de los frisos

—¡flores de sangre, eternas,

en el racimo inmemorial de las especies!—

cuando todos inician el regreso

a sus mudos letargos vegetales:

cuando la aguda alondra se deslíe

en el agua del alba,

mientras las aves todas

y el solitario búho que medita

con su antifaz de fósforo en la sombra,

la golondrina de escritura hebrea

y el pequeño gorrión, hambre en la nieve,

mientras todas las aves se disipan

en la noche enroscada del reptil;

cuando todo —por fin— lo que anda o repta

y todo lo que vuela o nada, todo,

se encoge en un crujir de mariposas,

regresa a sus orígenes

y al origen fatal de sus orígenes,

hasta que su eco mismo se reinstala

en el primer silencio tenebroso.

▪

Lo que el poeta dice de peces, mamíferos o aves, ¿es una descripción? ¿En qué rasgos de los animales centra su atención el poeta? Ulises, el nombre propio, ¿es usado aquí en esa calidad? ¿Es un adjetivo? ¿Califica a un pez? ¿Por qué el delfín es llamado apolíneo y pez de dioses? ¿Por qué el león es designado como babilónico y por qué añora el alabastro de los frisos? Se pueden hacer otras preguntas más acerca de estos animales, de los que el poeta se expresa en términos inusuales.

21. Octavio Paz

(El cántaro roto)

La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo y llama
nace bajo la frente del que sueña:
soles azules, verdes remolinos, picos de luz que abren astros
como granadas,
tornasol solitario, ojo de oro girando en el centro
de una explanada calcinada,
bosques de cristal de sonido, bosques de ecos y respuestas
y ondas, diálogo de transparencias,
¡viento, galope de agua entre los muros de una
garganta de azabache,
caballo, cometa, cohete que se clava justo en el corazón
de la noche, plumas, surtidores,
plumas, súbito florecer de las antorchas, velas, alas, invasión
de lo blanco,
pájaros de las islas cantando bajo la frente del que sueña!

Abrí los ojos, los alcé hasta el cielo y vi cómo la noche

se cubría de estrellas.

¡Islas vivas, brazaletes de islas llameantes, piedras ardiendo,

respirando, racimos de piedras vivas,

cuánta fuente, qué claridades, qué cabelleras

sobre una espalda oscura,

cuánto río allá arriba, y ese sonar remoto del agua

junto al fuego, de luz contra la sombra!

Harpas, jardines de harpas.

Pero a mi lado no había nadie.

Sólo el llano: cactus, huizaches, piedras enormes

que estallan bajo el sol.

No cantaba el grillo,

había un vago olor a cal y semillas quemadas,

las calles del poblado eran arroyos secos

y el aire se habría roto en mil pedazos si alguien

hubiese gritado: ¿quién vive?

Cerros pelados, volcán frío, piedra y jadeo bajo tanto

esplendor, sequía, sabor de polvo,

rumor de pies descalzos sobre el polvo, ¡y el pirú en medio

del llano como un surtidor petrificado!

Dime, sequía, dime, tierra quemada, tierra de huesos remolidos, dime, luna agónica,

¿no hay agua,

hay sólo sangre, sólo hay polvo, sólo pisadas de pies desnudos sobre la espina,

sólo andrajos y comida de insectos y sopor bajo el mediodía

impío como un cacique de oro?

¿No hay relinchos de caballos a la orilla del río, entre

las grandes piedras redondas y relucientes,

en el remanso, bajo la luz verde de las hojas y los gritos

de los hombres y las mujeres bañándose al alba?

El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre, la Virgen,

¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos al borde de la fuente cegada?

¿Sólo está vivo el sapo,

sólo reluce y brilla en la noche de México el sapo verduzco,

sólo el cacique gordo de Cempoala es inmortal?

Tendido al pie del divino árbol de jade regado con sangre,

mientras dos esclavos jóvenes lo abanican,

en los días de las grandes procesiones al frente del pueblo,

apoyado en la cruz: arma y bastón,

en traje de batalla, el esculpido rostro de sílex aspirando

como un incienso precioso el humo de los fusilamientos,

los fines de semana en su casa blindada junto al mar, al lado

de su querida cubierta con joyas de gas neón,

¿sólo el sapo es inmortal?

He aquí a la rabia verde y fría y su cola de navajas

y vidrio cortado,

he aquí al perro y su aullido sarnoso,

al maguey taciturno, al nopal y al candelabro erizados

he aquí a la flor que sangra y hace sangrar,

la flor de inexorable y tajante geometría como un delicado

instrumento de tortura,

he aquí a la noche de dientes largos y mirada filosa, la noche

que desuella con un pedernal invisible,

oye a los dientes chocar uno contra otro,

oye a los huesos machacando a los huesos,

al tambor de piel humana golpeado por el fémur,

al tambor del pecho golpeado por el talón rabioso,

al tam-tam de los tímpanos golpeados por el sol delirante

he aquí al polvo que se levanta como un rey amarillo

y todo lo descuaja y danza solitario y se derrumba

como un árbol al que de pronto se le han secado las raíces,

como una torre que cae de un solo tajo,

he aquí al hombre que cae y se levanta y come polvo

y se arrastra,

al insecto humano que perfora la piedra y perfora

los siglos y carcome la luz,

he aquí a la piedra rota, al hombre roto, a la luz rota.

¿Abrir los ojos o cerrarlos, todo es igual?

Castillos interiores que incendia el pensamiento porque

otro más puro se levante, sólo fulgor y llama,

semilla de la imagen que crece hasta ser árbol

y hace estallar el cráneo,

palabra que busca unos labios que la digan,

sobre la antigua frente humana cayeron grandes piedras,

hay siglos de piedras, años de losas, minutos espesores

sobre la fuente humana.

Dime, sequía, piedra pulida por el tiempo sin dientes,

por el hambre sin dientes,

polvo molido por dientes que son siglos, por siglos

que son hambres,

dime, cántaro roto caído en el polvo, dime,

¿la luz nace frotando hueso contra hueso, hombre

contra hombre, hambre contra hambre,

hasta que surja al fin la chispa, el grito, la palabra,

hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol

de anchas hojas de turquesa?

Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar

con las manos,

soñemos sueños activos de río buscando su cauce, sueños

de sol soñando sus mundos,

hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que el canto

eche raíces, tronco, ramas, pájaros, astros,

cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado

del dormido la espiga roja de la resurrección,

el agua de la mujer, el manantial para beber y mirarse

y reconocerse y recobrarse,

el manantial para saberse hombre, el agua que habla a solas

en la noche y nos llama con nuestro nombre,

el manantial de las palabras para decir yo, tú, él, nosotros,

bajo el gran árbol viviente estatua de la lluvia,

para decir los pronombres hermosos y reconocernos,

y ser fieles a nuestros nombres

hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que remar

siglos arriba,

más allá de la infancia, más allá del comienzo, más allá

de las aguas del bautismo,

echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre, juntar

de nuevo lo que fue separado,

vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo

tallo con dos flores gemelas,

hay que desenterrar la palabra perdida, soñar hacia dentro

y también hacia fuera,

descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara a cara a mediodía y arrancarle su máscara,

bañarse en luz solar y comer los frutos nocturnos, deletrear

la escritura del astro y del río,

recordar lo que dicen la sangre y la marea, la tierra y el cuerpo, volver al punto de partida,

ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce de caminos,

adonde empiezan los caminos,

porque la luz canta con un rumor de agua, con un rumor

de follaje canta el agua

y el alba está cargada de frutos, el día y la noche reconciliados

fluyen como un río manso,

el día y la noche se acarician largamente como un hombre

y una mujer enamorados,

como un solo río interminable bajo arcos de siglos

fluyen las estaciones y los hombres,

hacia allá, al centro vivo del origen, más allá

de fin y comienzo.

▪

¿Qué sentido tiene este poema de Octavio Paz? ¿Qué imagen profunda de México se despliega en él? ¿Qué función tiene el contraste entre el agua y la sequía? ¿Qué sentido tiene la alusión al cacique gordo de Cempoala? ¿De dónde proviene esta alusión? ¿Se trata de una imagen perenne del país o corresponde a un momento de nuestra historia? El país, ¿se define por el polvo? ¿Qué sentido tiene el polvo en el poema? ¿Qué clase de pueblo se presenta en el poema? ¿Hay en el poema alusiones a la cultura mesoamericana, antigua y actual? ¿Cuáles? ¿En qué consiste la riqueza metafórica del poema? ¿Qué ritmo tiene? Los versos del poema, ¿son breves o son amplios? ¿Qué disposición tipográfica asume el poema? Al leer los versículos de la Biblia en la versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, se verá el porqué.

GLOSARIO

alcándara: percha en la que se guardan las aves de cetrería; voz de origen árabe.

aleatorio: lo que puede o no suceder, evento fortuito. Viene del latín alea, el dado con el que se juega.

alejandrino: verso español de catorce sílabas, dividido en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno.

aletheia (ἀλήθεια): en los poetas de la Grecia arcaica, Homero y Hesíodo, manera de cantar para evitar el olvido de los héroes; de α (alpha) privativa, sin, λήθη (lethé), olvido. En la Atenas clásica, en Sócrates, Platón y Aristóteles, devino en el concepto de verdad.

aliteración: figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más fonemas, por ejemplo, el sabido sabor de la saliva (Xavier Villaurrutia).

ambigüedad: gozne sobre el que gira el poema, lo que permite más de un sentido al intentar posibles interpretaciones.

análisis: método por el que se divide el todo complejo en sus partes simples.

analogía: semejanza, proporción, afinidad entre dos o más cosas.

ápeiron (ἀπείρον): lo que carece de límites internos; se forma con las voces griegas α (alpha) privativa, sin, y πείρον (peiron), límite; en ocasiones se traduce también como lo infinito (en el sentido de la extensión, pero no es del todo correcto).

areté (ἀρετή): tradicionalmente se traduce como virtud; es preferible traducirlo por excelencia.

arquetipo: modelo superior de alguna cosa, sea material o intelectual. Se forma con las voces griegas αρχή (arché), inicio, principio (temporal o jerárquico) y τύπος (tipos) modelo.

arte mayor: se dice de los versos que tienen nueve o más sílabas.

arte menor: versos de ocho sílabas o menos.

átomo: la parte más pequeña, indivisible ya, de algún cuerpo; de a (alpha) privativa, sin, y τομή (tomé), corte. En la Grecia clásica era un concepto teórico, no un fruto de la experiencia.

aulós (αὐλός): en la Grecia antigua, especie de flauta.

azar: voz de origen árabe que indica lo mismo que aleatorio.

caos: voz griega que, en su origen, designaba a un dios; el origen de todo, mezcla confusa de todo lo que existe o puede existir en el universo.

cítara: instrumento músico, usado en la Antigüedad clásica.

cuaderna vía: en la España medieval, orden de cuatro versos monorrimos.

cuarteta: organización de un conjunto de cuatro versos.

diacrítico: signo gramatical que permite establecer la diferencia entre dos letras o dos palabras; se forma con dos raíces griegas: δια (dia) a través de o por medio de y el verbo χρίνειν (krinein), decidir, separar, juzgar; son diacríticos los acentos gráficos y la diéresis.

dígrafo: grafema compuesto por dos letras; por ejemplo, ch.

encabalgamiento: figura de construcción por la que se rebasa el límite de un verso para continuar la lectura (y el sentido) en el siguiente.

endecasílabo (sáfico): verso de once sílabas con acentos tónicos en las sílabas cuarta y sexta, equidistantes de la sílaba central.

endecasílabo (yámbico o heroico): verso de once sílabas con un solo acento tónico en la sílaba central, la sexta.

eneasílabo: verso de nueve sílabas.

enumeración caótica: figura de construcción poética que consiste en acumular expresiones de todo tipo.

estilo: voz latina que en su origen designaba al punzón con el que se escribía en la tableta de cera; ha venido a significar el modo en que escribe un autor o el carácter de una escuela literaria.

estrofa: cada conjunto de versos que componen un poema; pueden ser tercetos, cuartetos o agrupaciones mayores. La silva carece, en general, de estrofas.

estructura: forma literaria en la que se organizan las partes en el interior de un todo para otorgarle sentido.

eufonía: sonido agradable, recurso poético; de εὐ (eu) bello, y φονή (phoné), sonido.

ficticio: fingido; producto de la imaginación; algo que se acepta por acuerdo.

fonema: elemento sonoro del lenguaje.

frase poética: núcleo del poema, la parte mínima que posee sentido.

grafema: equivale a letra.

hemistiquio: la mitad de un verso, por lo general de la misma medida.

heptasílabo: verso de siete sílabas.

hermenéutica: acto de interpretación del texto literario.

hiato: salto entre dos vocales.

hipérbaton: figura de construcción que altera el orden gramatical de la frase.

hipócrita: voz griega que designaba al actor de teatro; el que finge.

homofonía: sonidos o fonemas iguales.

homografía: nombres que se escriben de la misma manera pero que poseen distinto significado.

homonimia: nombres iguales o igualdad de los significante pero con disparidad de los significados.

ícono: equivale a imagen; del griego ἐικών (íkon).

imagen: figura poética por la cual se logra la representación verbal de alguna cosa.

intertextualidad: relación entre dos o más textos en un conjunto literario; puede darse bajo la forma de cita directa y llega hasta el plagio.

isósceles: dos piernas de igual tamaño; se forma con las voces griegas ἴσος (isos), igual y σκέλος (skeles), pierna.

lacónico: lo que se dice con brevedad o con pocas palabras; forma de expresión de los espartanos o lacedemonios.

lenguaje multívoco: el que caracteriza a la poesía y asume varias interpretaciones.

lenguaje unívoco: el que es propio de la filosofía y de la ciencia; se desea preciso, nítido, sin ambigüedades.

metáfora: figura que consiste en la comparación entre dos (o más) palabras, por medio de la cual se traslada el sentido de una a la otra. Se apoya en el método analógico; viene de la voz griega μετά (metá) más allá, y el verbo φέρω (phero), mover, trasladar.

meteco: en Grecia, extranjero; equivale al peregrino romano.

metonimia: sustitución de un término por otro.

métrica: medida de los versos en sílabas y acentos.

mítico: en sentido original, forma de expresión profunda de los pueblos arcaicos.

octava: estrofa de ocho versos.

octosílabo: verso de ocho sílabas.

oxímoron: figura poética que pone en relación de contigüidad dos antónimos.

paradigma: cadena lineal de palabras que se articulan conforme a normas de

orden y dependencia, en planos sucesivos.

pentasílabo: verso de cinco sílabas.

poieo (ποιέω): verbo griego que significa hacer y hacer con las manos.

poesía: forma suprema de crear por medio de la palabra.

polis (πόλις): ciudad-Estado en la Grecia antigua.

real: conjunto de todo lo que existe; proviene de la voz latina res, asunto, tema y, por derivación, cosa. En español, asociada al verbo nascor (nacer), produjo nada y nadie. En francés produjo la palabra nada (rien).

referente: objeto, sea de la realidad o del intelecto, al que apunta el signo.

rima asonante: figura poética que consiste en la semejanza de sonido entre las sílabas tónicas del final de los versos y que hace coincidir entre sí sólo las vocales.

rima consonante: figura poética que consiste en la semejanza de sonido entre las sílabas tónicas del final de los versos y que hace coincidir vocales y consonantes.

sentido: lo que otorga coherencia y orden a la frase poética, a la estrofa y, en fin, a la totalidad de la obra.

sexteta: estrofa de seis versos.

significado y significante: inseparables e interdependientes, son las dos caras del signo lingüístico; en lenguaje tradicional, equivalen a la palabra y a lo que ésta denota.

silva: poema organizado como una selva, formado por versos de métricas distintas y carente, por lo general, de estrofas.

sinalefa: unidad fónica de dos sonidos o fonemas para hacerlos uno solo, logrando hacer de dos sílabas una sola.

sintagma: cadena verbal en la que las palabras adquieren su significado.

sofista: maestro de virtud en la Grecia antigua; viene de σοφία (sophía), sabiduría; en Sócrates y Platón, adquirió la connotación despectiva que ha llegado hasta hoy.

soneto: organización de un poema en una estructura de catorce versos de métricas distintas, divididos en dos cuartetos y dos tercetos.

techné (τέχνη): se traduce como técnica, arte o habilidad; es preferible traducirlo por destreza.

texto: sistema de relaciones entre palabras; hace alusión al tejido de una tela.

tlamatinime: sabio nahua, poseedor de la tinta roja y negra.

verosímil: ilusión de coherencia, no de verdad, en la estructura de la obra literaria.

verso: unidad métrica y rítmica del poema.

verso blanco: el que carece de rimas.

verso libre: el que conjuga diversas métricas, sin ninguna rima.

virtud: palabra latina que tradujo la griega ἀρετὴ (areté). Debe entenderse como excelencia.

zoón (ζ ον): ser vivo; de ζ (zóo), vivir y óv (ón), participio del verbo ειμι (eimi), ser, ente o entidad; en latín se tradujo como animal, que viene de anima, alma.